Yan Rucar

La littérature électronique

Une traversée entre les signes



Les Presses de l'Université de Montréal

la littérature électronique

(espace *littéraire*)

LA LITTÉRATURE ÉLECTRONIQUE

Une traversée entre les signes



Yan Rucar

Les Presses de l'Université de Montréal

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Rucar, Yan

La littérature électronique : une traversée entre les signes

(Espace littéraire)
Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-7606-3553-1

1. Littérature et technologie. 2. Littérature numérique. I. Titre. II. Collection : Espace littéraire.

PN56.T37R82 2015 809'.93356 C2015-941073-8

Dépôt légal : 3e trimestre 2015
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

ISBN (papier) 978-2-7606-3553-1
ISBN (PDF) 978-2-7606-3554-8
ISBN (ePub) 978-2-7606-3555-5

Mise en pages : Folio infographie

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Canada

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines, dans le cadre du Prix d'auteurs pour l'édition savante, à l'aide de fonds provenant du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

IMPRIMÉ AU CANADA

INTRODUCTION

L'usage de l'ordinateur en tant que support d'écriture fait prendre conscience des déterminismes technologiques, qui par ailleurs sous-tendent toute scription, mais qui se révèlent plus visibles du fait de la relative complexité des logiciels de traitement de texte. D'une part, l'écriture sur ordinateur accorde de nouvelles libertés, le texte devenant plus malléable ; d'autre part, la conception d'une littérature programmée fait rencontrer à ses créateurs des contraintes liées aux lois des algorithmes. La littérature sur écran d'ordinateur s'axe sur des organisations ramifiées de pages, ou bien expose un écrit animé se transformant en motifs iconiques, ou alors un texte naît d'un ensemble de règles de calculs. Dans ces exemples d'usage complexe du texte sur ordinateur, les contraintes technologiques obligent les auteurs à déployer leur imagination à l'intérieur de restrictions intrinsèques aux lois de la programmation. Par conséquent, l'auteur d'un texte numérique construit un écrit déterminé par des paramètres techniques, qui deviennent autant de carcans à une démarche créative. La création contrainte étant le sujet de cet essai, les œuvres analysées sont des textes qui intensifient la contrainte déjà présente dans le contexte numérique en la transportant dans le domaine littéraire tout en la reliant aux spécificités de l'affichage sur écran. Le corpus est partagé entre des textes issus de contraintes scripturales développées sur la page papier, puis adaptées pour l'ordinateur, et d'autres provenant de contraintes textuelles informatiques. Ces deux exemples de créations s'inscrivent dans la lignée de la littérature à contrainte, dont la version contemporaine a ses origines au début du 20e siècle.

La littérature à contrainte fait précéder l'écriture par un programme formel rigoureusement défini, auquel l'auteur devra se conformer, la

valeur de sa production étant en partie évaluée à l'aune de son adhésion à cette antériorité du texte. À l'époque moderne, Raymond Roussel met en œuvre cette pratique dans son roman *Impressions d'Afrique*[1] (1910), œuvre où des jeux de langage régulent la narration. Les procédés employés par Raymond Roussel ne furent connus qu'en 1935, date de la publication posthume de son ouvrage *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[2]. Les surréalistes admirèrent Roussel et parmi eux, Raymond Queneau procéda à des réglages numériques déterminant le nombre de sections et de chapitres de certains de ses romans. Ainsi dans *Le chiendent*[3] : « On peut discerner à l'intérieur de chaque chapitre un rythme ternaire, correspondant en gros à une unité de quatre sections : 3 * 4 = 12 sections, la 13ème étant en dehors[4]. » Le rythme de la narration épouse ces symétries. En 1960, Queneau fonde avec François Le Lionnais le *Séminaire de littérature expérimentale*, devenu l'*Ouvroir de littérature potentielle* en 1961 et qui se donne pour tâche de rechercher dans le passé des formes contraignantes ou bien d'en formuler de nouvelles : « Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira[5]. »

La littérature à contrainte oblige l'écrivain à une négociation entre les normes linguistiques, les spécificités de l'élaboration d'un texte et les impératifs créatifs qu'il s'est fixés. C'est pourquoi Jan Baetens et Bernardo Schiavetta préfèrent au terme « contrainte » celui de « sur-contrainte » : « Les contraintes telles que nous les entendons recouvrent donc toutes les sur-contraintes textuelles systématiques qui sont à la fois les moins conventionnelles, les plus saturantes dans la production matérielle de tel ou tel trait stylistique et les plus restrictives dans les choix possibles de réécriture selon leurs propres règles[6]. » Saturation et restriction marquent en effet les textes produits par une partie des auteurs

1. Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
2. *Id.*, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1979.
3. Raymond Queneau, *Le chiendent*, Paris, Gallimard, 1933.
4. Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Paris, Julliard, 1962, p. 48-49.
5. Raymond Queneau, dans Oulipo, *La littérature potentielle, créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 38.
6. Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, « Définir la contrainte », http://www.formules.net/divers/definirlacontrainte.html.

La plupart des sites web suggérés dans les notes ont été consultés au mois de mars 2015.

choisis pour le corpus de cette étude. L'enjeu, pour les écrivains qui se situent dans cette école, est de présenter un élément quotidien dans son exhaustivité. Cet élément est en outre extrêmement circonscrit au point d'en être dérisoire, car il est d'une banalité qui est d'ordinaire écartée par le récit. La restriction évoquée par Baetens et Schiavetta ne s'applique pas seulement au niveau descriptif, mais aussi à l'usage de la langue auquel quelque chose est dérobé.

Cette aberration crée un sous-système à l'intérieur du système linguistique : « Se définissant normalement à l'intérieur de la langue, la contrainte est l'agent déclencheur d'une potentialité dans un système[7]. » En effet, la règle créative d'écriture abroge un aspect de la langue, par exemple l'usage d'une lettre, ce qui a pour effet de réduire dramatiquement le répertoire linguistique. Pourtant, en dehors de cette infraction, l'écrivain continue de respecter les normes syntaxiques, grammaticales et orthographiques. C'est en cela qu'il développe une potentialité dans le système linguistique : une erreur d'application des règles d'usage de la langue n'a aucun caractère créatif, car elle intervient souvent comme un élément discret du texte, tandis qu'une aberration linguistique se produisant parmi un grand nombre d'éléments textuels transforme la langue en la singularisant à l'extrême. C'est pour cette raison que même lorsque la règle contraignante en est difficilement appréhensible, nombre de textes contraints présentent une aberration dans l'usage de la langue immédiatement reconnaissable. La contrainte exploite une potentialité systémique à partir du moment où, selon les critères de Baetens et Schiavetta, elle sature l'usage de la langue.

Cependant, la contrainte n'est pas uniquement un jeu linguistique, car la règle peut s'exercer sur le signifié, sans laisser de traces dans l'usage de la langue : « Nous considérerons comme normes à saturation diffuse celles qui régissent principalement le signifié et/ou la signification, c'est-à-dire les aspects sémantiques, logiques et pragmatiques du langage[8]. » Par exemple, considérons une contrainte sur le signifié, la procédure narrative qui a conditionné l'écriture du roman *La vie mode*

7. Marc Lapprand, « Contrainte, norme, et effet de contrainte », dans Bernardo Schiavetta et Jan Baetens (dir.), *Le goût de la forme en littérature*, Paris, Noésis, 2004, p. 30.

8. Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, « Définir la contrainte ? », *Formules*, n° 4, 2000, p. 29.

d'emploi[9] de Georges Perec. Afin de définir l'architecture narrative de *La vie mode d'emploi*, Georges Perec fait parcourir les 100 appartements de l'immeuble décrit dans le roman par un pion obéissant à la polygraphie du cavalier, mouvement qui, sur un échiquier, permet de passer par toutes les cases une seule fois. Ensuite, 21 paires de 10 éléments listent tous les éléments contraignants à insérer dans chaque chapitre, au nombre de 42. Ces éléments contraignants sont des référents qu'il faut insérer dans la description de l'appartement ou dans le récit: « "parquet droit" (contrainte "Sols"), "tissus adhésifs sur les murs" ("Murs"), "divan recouvert de cuir vert" ("Meubles" et "Couleurs"), "table de nuit style Louis XV" ("Style"), "cendrier octogonal" ("Surfaces"), et "coca-cola" ("Boissons")[10]. »

Devant la dispersion des éléments descriptifs et narratifs, dont la sélection aléatoire contrevient à la formation d'une thématique unitaire et à l'atomisation de micro-récits liés aux appartements, Perec va contrebalancer cet éclatement conséquent au système contraignant en tentant de forger une narration rassembleuse: «ce qui signifie d'un point de vue narratif que le besoin de relier a joué autant que celui de ramifier[11] ». Comme c'est le cas avec la contrainte linguistique où l'écrivain doit parvenir à construire un texte qui, en dehors de l'aberration infusée par la règle d'écriture, répond aux normes de la langue, l'auteur respectant une contrainte narrative doit parvenir à construire un récit classique à partir de règles *a priori* contraires à ce genre. Que ce soit à un échelon linguistique ou narratif, la contrainte engendre une aberration qui devra coexister avec des normes. Autrement dit, une singularité s'affirme au sein d'un appareil expressif hérité des pratiques collectives de conception de la langue ou du récit. Cette difficile négociation entre un choix d'écriture peu compatible avec des formes littéraires traditionnelles et un usage conforme de la langue ou du récit répond à un impératif rencontré dans toute écriture à contrainte: la dimension de l'effort et, concomitamment, celle de l'exploit.

9. Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette Littérature, 1978.

10. Danielle Constantin, «Genèse du chapitre XVI de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec», dans Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), *Écrire l'énigme*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 107.

11. Isabelle Dangy, «Le mystère du personnage dans *La vie mode d'emploi*», dans Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), *ibid.*, p. 97.

Cependant, des procédures ne faisant appel ni à la langue ni au récit, mais caractérisées comme ces dernières contraintes par un systématisme décidé par l'écrivain, échappent à l'impératif d'un labeur : ce sont les transformations automatiques de textes. Pratiquées par l'Oulipo, ces méthodes, à partir d'un texte que l'auteur s'est approprié, le métamorphosent en suivant une règle qui consiste souvent en une substitution de termes. Cette appropriation n'est pas parodique ou intertextuelle, formes dans lesquelles on peut reconnaître le texte servant de modèle, mais elle transforme l'écrit d'origine en le rendant méconnaissable. Cette procédure est une contrainte dans la mesure où l'auteur qui s'y soumet n'a pour lui aucun espace expressif : il devient un exécutant de la procédure. C'est en ce sens une contrainte plus rigoureuse que les exemples linguistiques et narratifs d'écriture régulée.



Ce systématisme, qui fait abstraction de tout critère de langue et de sens, ouvre la voie à une application de la procédure par l'ordinateur : le générateur de texte permet cette production cybernétique. La plupart des programmes d'ordinateur produisant du texte sont dotés d'un fonctionnement aléatoire, c'est-à-dire qu'à chaque itération de la machine, l'écrit qui en émerge sera différent. Cette construction textuelle entièrement imprévisible décentre l'objet d'étude de l'œuvre littéraire, car pour comprendre cette textualité, il faut en saisir les règles d'élaboration. Philippe Bootz désigne cet objet littéraire tissé de lois informatiques par le terme d'« archétype procédural » : « Le nom donné à cet archétype provient de la prépondérance du fonctionnement sur l'être phénoménal. Ainsi, le processus d'exécution est prioritaire sur l'algorithme et le texte-à-voir n'est pas un être phénoménal mais un état observable transitoire[12]. » Le générateur de texte connaît deux modalités : il peut transformer une œuvre préexistante en s'en servant comme base de données, ou bien il peut intégrer tout le lexique de la langue dans ses constructions. Le programmeur qui s'approprie une œuvre par l'intermédiaire de son générateur limite celui-ci à une redistribution du

12. Philippe Bootz, « Comment c'est comme ça », dans Bernardo Schiavetta et Jan Baetens (dir.), *Le goût de la forme en littérature*, Paris, Noésis, 2004, p. 70.

lexique de ce texte; tandis que l'auteur d'un générateur intégrant le lexique entier d'une langue, auquel sont appliquées des règles d'agrégation, construit une œuvre originale, qui n'a d'assise sur aucun texte préexistant.

La procédure suivie par l'ordinateur doit être appréhendée afin de permettre l'évaluation de la textualité surgie d'elle, car le texte n'est pas un support stable sur lequel il est possible d'asseoir une critique. Ce contenu instable est qualifié par Philippe Bootz de « transitoire observable ». L'auteur et le lecteur se meuvent dans deux domaines textuels différents, le programme ne ressemblant en rien au « transitoire observable ». L'auteur du programme établit un ensemble de règles qui, disposées sous langage informatique, ne ressemblent en rien à un texte, tandis que le lecteur, s'il veut comprendre le texte issu du programme, ne doit pas se borner à une seule itération de la machine, mais doit actionner de nombreuses fois le générateur de texte. Toutefois, du fait de l'imprévisibilité de la production textuelle d'un générateur de texte, l'auteur rejoint le lecteur lorsqu'il observe les conséquences de son programme: il est sous un même effet de surprise devant ce texte qui naît pour une grande partie du hasard.

L'œuvre étant désormais distribuée entre la programmation et le « transitoire observable », l'analyse de cette textualité automatique doit, selon Philippe Bootz, comprendre ces deux aspects, car elle relève d'« une littérature du dispositif[13] ». Lorsque le programme utilise pour base de données un texte approprié, la régulation informatique entretient divers types de relation avec cet écrit, qui feront émerger des significations divergentes par rapport à l'œuvre d'origine.

Ces nouvelles significations ne seront pas seulement fonction de la redéfinition du texte de départ, mais pourront être également la conséquence de l'environnement visuel et sonore de cette œuvre: « Il faut nécessairement se soucier de l'expressivité de la mise en écran, de sa qualité physique, sensible, palpable: le texte, même généré, ne saurait être réduit à une pure manipulation linguistique[14]. » Or, ces aspects, qui sont souvent visuels et dynamiques, sont régis par le programme de

13. *Id.*, « Poésie numérique: la littérature dépasse-t-elle le texte? », http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=66.

14. *Id.*, « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire? », http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php.

l'ordinateur : le même programme coordonne le texte et son environnement perceptif. Outre le rapport du programme informatique au texte approprié, il faut tenter de discerner quelle est la relation de l'image avec le texte généré, ces deux principes résultant du même fonctionnement électronique.

Nous venons d'aborder deux formes de procédures, l'une étant une règle d'écriture et l'autre une règle de programmation informatique. Nous nous intéresserons à ces deux versants créatifs, entre, d'une part, des textes contraints élaborés par des auteurs humains et, d'autre part, des appropriations de textes régulées par des programmes informatiques. Dans le premier groupe, Kenneth Goldsmith et Sophie Calle appliquent des contraintes à leur production scripturale. Leurs textes contraints ont fait l'objet d'une version numérique, après avoir été imprimés dans un premier temps.

Écrivain new-yorkais né en 1961, Kenneth Goldsmith utilise des procédures dans chacune de ses œuvres. Cet auteur désigne cette création contrainte sous le terme générique de « poétique conceptuelle ». Un concept préexiste à l'œuvre écrite et justifie celle-ci, Goldsmith se plaisant à dire que l'intérêt que présentent ses textes pour un lecteur cesse dès lors que cette idée générale et ses modalités d'application sont comprises. Goldsmith commença sa carrière créative en tant que sculpteur, avant d'évoluer vers l'écriture. Sa notion de « poétique conceptuelle » dérive de l'art conceptuel, une forme qui hybride la peinture ou la photographie au texte. Une œuvre d'art conceptuel obéit souvent à une procédure, comme l'explique Sol LeWitt, théoricien réputé de cette pratique : « Dans chaque cas, cependant, l'artiste sélectionnera la forme et les règles qui gouverneront la solution du problème. Après cela, moins l'artiste effectuera de décisions au cours de la réalisation de l'œuvre, mieux ce sera. Cela élimine le plus possible l'arbitraire, le capricieux et le subjectif. C'est la raison pour laquelle on utilise cette méthode[15]. » Dans l'art conceptuel, l'objet d'art est inséparable du texte qui expose la procédure à sa source.

Les procédures de Goldsmith sont souvent appliquées à des textes appropriés : « Comme Warhol, Goldsmith choisit des textes éphémères,

15. Sol LeWitt, « Paragraphs on conceptual art », http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm. Ma traduction.

de circulation courante, souvent banals, comme sources ; des journaux, des reportages radio, sa propre conversation ordinaire deviennent des objets de détournement[16]. » Appropriation atypique du fait de l'importance de l'écrit détourné, l'œuvre *Gertrude Stein on punctuation* (1999)[17] présente sur des pages dépourvues de texte tous les signes de ponctuation extraits de la conférence de Stein intitulée « Poetry and Grammar » (1935)[18], dans laquelle elle engage une réflexion sur l'usage de la ponctuation. Cette procédure est particulièrement représentative de la direction créative de Goldsmith, qui souvent se situe à la jonction entre la littérature et l'art : son recueil de ponctuations émane d'un texte tout en ayant une caractérisation visuelle.

Née en 1953, l'écrivaine et photographe française Sophie Calle est dans une forme de proximité avec Kenneth Goldsmith dans la mesure où, comme lui, elle se revendique de l'art conceptuel. Cependant, Sophie Calle varie son approche du conceptualisme en ne faisant pas du texte le dépositaire de l'exposition de la procédure, mais en faisant de l'écrit et de la photographie deux composantes d'un même principe contraignant. Calle organise des situations dans sa propre existence ou en envahissant celle des autres, et en décidant d'un cérémonial dans lequel elle a un rôle, mais qui nécessite toujours d'autres intervenants, ceux-ci n'ayant souvent pas conscience d'être manipulés : « Ce que Sophie Calle recherche, pour déclencher une histoire, n'est pas tant une performance qu'un "script" à vivre[19]. » Les intervenants dans ces scripts sont souvent responsables d'écrits, ou dépositaires d'objets, qui sont par conséquent intégrés à l'œuvre d'ensemble signée par Sophie Calle. Le texte et la photographie attesteront de la procédure menée, en apportant la preuve qu'elle a bien pris place.

Les œuvres de Goldsmith et de Calle sont fondées par une activité d'écriture. Les auteurs de notre deuxième catégorie créative ont recours à la programmation informatique. Auteur canadien d'origine anglaise,

16. Christopher Schmidt, « The waste-management poetics of Kenneth Goldsmith », *SubStance,* vol. 37, n° 2, 2008, p. 25. Ma traduction.

17. Kenneth Goldsmith, *Gertrude Stein on punctuation*, Newton, New Jersey, Abaton books, 2000.

18. Gertrude Stein, « Poetry and grammar », *Lectures in America*, New York, Vintage Books, 1935.

19. Christine Macel, « The author issue in the work of Sophie Calle. *Unfinished*», dans Sophie Calle, *Sophie Calle : m'as-tu vue*, Munich, Prestel, 2003, p. 23. Ma traduction.

John Cayley fut d'abord un traducteur de poésie chinoise[20], ce qui lui fit confronter les différences visuelles entre les caractères anglais et chinois. Les proximités visuelles entre lettres et, partant de là, les points de passage entre langues au seul niveau du signifiant font partie des interrogations majeures de ses œuvres électroniques. *RiverIsland* propose des transformations de lettres latines en idéogrammes chinois en utilisant les possibilités d'animation textuelle du logiciel QuickTime. L'intérêt pour la lettre au détriment des niveaux plus élevés du langage régit les transformations automatiques de textes qui composent une grande partie de ses travaux : « J'ai essayé de théoriser les caractéristiques de ce que je conçois comme des “atomes de signification” dans l'art textuel, ou comme je l'appelle parfois, l'art littéral. Je considère un atome de signification comme une entité – ici une entité linguistique – qui peut être considérée comme irréductible – qui est impossible à remanier ou, quand on regarde vers le domaine du langage, à paraphraser, par exemple. Dans le domaine de l'écriture, à la fois les auteurs et les lecteurs seront d'accord sur le fait que les lettres sont des atomes dans ce sens[21]. » Cet intérêt pour la structure atomique du langage implique que les générateurs de texte de Cayley ne s'intéresseront pas à la dimension de la signification, l'intérêt pour l'apparence visuelle du langage surclassant les possibilités de construction de sens.

Les créations les plus récentes de Cayley prennent place dans des installations de réalité virtuelle : équipé de gants sensoriels et de lunettes fabriquées pour ce type d'environnement, le lecteur/spectateur peut voir un texte en trois dimensions évoluer autour de lui. Rencontrant ce nouveau support, Cayley en profite pour poursuivre sa réflexion sur les propriétés physiques du langage, mais envisagées cette fois-ci selon une articulation spatiale propre à la réalité virtuelle : « Expérimenter avec ces médias m'a conduit à des aperçus sur la matérialité de la langue et l'espace que je n'avais pas rencontrés ou considérés précédemment et dont, je crois, on n'est généralement pas conscient[22]. » Comme

20. John Cayley, *Ink bamboo*, Londres, Agenda & Belew, 1996.

21. Brian Kim Stefans (entretien avec John Cayley), « From byte to inscription », https//web.archive.org/web/20121106082523/http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley_interview.pdf. Ma traduction.

22. Rita Raley, « An interview with John Cayley on *Torus* », https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:383674/. Ma traduction.

c'est le cas avec ses œuvres génératives, les créations de réalité virtuelle de John Cayley interrogent avant tout le langage dans ses caractéristiques physiques.

Né en 1971, auteur français enseignant à l'école des arts visuels et médiatiques de l'UQAM depuis 2006, Grégory Chatonsky est un des membres fondateur du collectif Incident et son créateur le plus influent. Son CD-Rom *Mémoires de la déportation*, une commémoration des victimes des camps de concentration nazis, reçut le prix Möbius des multimédias. *Sous terre*[23], datant de 2000, est une réponse à une commande de la régie du métro parisien afin de célébrer le centenaire de sa construction. Le visiteur de cette installation est noyé sous des milliers d'images relatives au métro parisien, une manière de métaphoriser la durée de l'existence de ce transport par rapport à la courte existence humaine. Cette œuvre est composée d'images d'archives appropriées par Chatonsky sous la forme d'une organisation labyrinthique. De même que John Cayley, Chatonsky construit ses œuvres artistiques ou littéraires à partir de matériaux préexistants. Ainsi, *Readonlymemories* (2003) est une reformulation multimédia de films célèbres. Par exemple, dans le film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), James Stewart file Kim Novak depuis sa voiture. Chatonsky ayant retrouvé dans Google Street View les rues de San Francisco filmées par le cinéaste, son œuvre numérique propose de retracer les parcours de James Stewart dans le San Francisco d'aujourd'hui.

Au départ artiste visuel, Chatonsky aborde le texte dans sa relation à l'image. *Peoples* (2007) est une œuvre conçue conjointement avec Jean-Pierre Balpe, le pionnier des générateurs automatiques de textes : chaque ouverture du site électronique déclenche la création d'une biographie fictive, qui est immédiatement illustrée par des photographies prises aléatoirement dans la base d'images Flickr. Dans de nombreuses œuvres de Chatonsky, l'iconicité n'est pas préméditée, mais puisée au hasard dans des sites électroniques ou des moteurs de recherche. Lorsqu'il ne réalise pas d'appropriations littéraires, cet auteur a recours à des fragments de textes pris à des forums, qu'il lie à des images par des procédures informatiques. L'écrit et l'image naissent sur l'écran à la faveur du hasard, tandis que leur rencontre est tout aussi fortuite. Dans son travail sur le texte et le visuel, Chatonsky aime

23. Grégory Chatonsky, *Sous terre,* http://incident.net/works/sous-terre.

cultiver l'imprévisibilité, qui est due aux fluctuations des contenus sur Internet et à leur très grand nombre.

Par conséquent, outre l'intervention du hasard, le prélèvement de fragments pris dans Internet permet une observation de l'esprit du temps par l'exposition des contenus de ce média. Chatonsky nomme cette conjonction de l'imprévisibilité et de photographies de l'état présent du réseau l'« esthétique du flux ». En somme, cette ponction sur les flux médiatiques est une tentative de donner une forme provisoire à un réseau tentaculaire : « Par la visualisation de ces flux de données, le but est avant tout de rendre visible ce qui ordinairement est imperceptible, de donner forme à ce qui n'en a pas[24]. »

Les programmes informatiques de Grégory Chatonsky et de John Cayley d'une part, et les écritures contraintes de Goldsmith et de Calle d'autre part, sont à la fois tributaires d'un systématisme dans la création textuelle et positionnés différemment par rapport au média numérique : les textes de Goldsmith et de Calle rencontrent l'écran d'ordinateur après leur conception, lors de l'adaptation électronique de leurs versions imprimées, tandis que la textualité émergeant de programmes informatiques est entièrement conditionnée par des processus électroniques. Les versions électroniques des textes de Goldsmith et de Calle transforment profondément les conditions de réception de ces écrits. Dès le premier abord, la version électronique diverge radicalement du texte imprimé. Le texte étant déterminé par une contrainte, l'adaptation électronique va faire interagir la procédure textuelle avec le support électronique. Nous tenterons de suivre cette interaction dans ce qu'elle a de spectaculaire tout aussi bien que dans ses régions les plus souterraines. Dans les versions numériques des œuvres de Goldsmith et de Calle, ce n'est pas le texte qui fait l'objet d'une transformation, mais plutôt ses conditions d'apparence matérielle. Le texte est donc réorienté par des actions sur le signifiant et son environnement, et non par une réécriture. L'analyse de l'interaction entre la contrainte textuelle et le support numérique portera sur la requalification d'un écrit par des moyens non textuels intrinsèques au contexte électronique.

24. Bertrand Gervais et Anaïs Guilet, « Le flux », http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/le-flux.

D'autre part, les programmes informatiques mis en place par Grégory Chatonsky et John Cayley transforment des textes appropriés au moyen d'un systématisme régulé cette fois-ci par la machine. Au contraire des versions numériques des textes de Goldsmith et de Calle, les textes appropriés sont bouleversés dans leur intégrité par ces processus électroniques, qui les réécrivent selon les paramètres du programme. Les raisons du choix particulier d'un texte pour une telle transformation seront interrogées, ce qui formera le deuxième aspect de la problématique. L'analyse de cette appropriation consistera à discerner les résonances entre le texte intégré au générateur et les caractéristiques de celui-ci.

Outre la question de l'appropriation, le troisième aspect de la problématique sera centré sur la textualité émergeant de tels algorithmes. Cette textualité automatisée est à l'évidence différente d'une écriture réalisée par un sujet humain. Même si elle est la conséquence d'un programme conçu par un opérateur humain, l'imprévisibilité de son résultat et le systématisme de sa construction en font un écrit aux modalités inédites par rapport aux œuvres issues d'un processus scriptural classique. Les lois informatiques qui guident ces processus textuels, en raison de leur incapacité à intégrer des caractéristiques humaines, font naître une forme textuelle originale, dont la définition et la description des spécificités occupent une partie de cet essai. Les modes non textuels de requalification d'un texte, tels qu'ils auront été dégagés du premier aspect de la problématique, serviront de critères d'analyse afin de définir cette textualité automatique qui, comme les textes contraints transmédiatisés de Goldsmith et de Calle, se développe à partir d'un texte imprimé.

Les textes de Goldsmith et de Calle, tout comme la textualité produite par un programme informatique, résultent d'une contrainte, c'est-à-dire de l'observance stricte d'un système créatif rigoureusement déterminé avant la production textuelle. Le quatrième aspect de la problématique sera une analyse comparée des convergences et des écarts observables entre ces deux formes de la contrainte, entre une procédure textuelle requalifiée par le média électronique et une production écrite entièrement déterminée par cet environnement et ses lois de programmation. Pour cela, les contraintes d'écriture employées par Goldsmith et Calle seront mises en regard des générateurs de texte,

puis les versions numériques de ces textes contraints seront examinées selon la perspective de ces générateurs. Ainsi la recherche de convergences et de différences se fera à la fois sur les textes contraints, leurs versions numériques et les générateurs de texte. Avant de passer au vif du sujet, je tiens ici à remercier Marc Hiver, de l'Université Paris Ouest, de m'avoir accordé sa confiance et ainsi permis d'amorcer la réflexion qui a conduit à la rédaction du présent ouvrage.

CHAPITRE I

Les régulations de l'écriture : procédures, contraintes et algorithmes

Un projet d'écriture et une régulation de l'écriture sont des processus entièrement distincts. Le projet est une étape préparatoire à la rédaction de l'œuvre, qui n'est souvent qu'une ébauche, la phase d'écriture pouvant transformer radicalement cette phase préparatoire. Une régulation de l'écriture implique au contraire une précision quasi scientifique dans le dessein général de la pratique scripturale, la rédaction de l'œuvre littéraire devant rigoureusement respecter les règles édictées avant toute prise d'écriture. En effet, si une œuvre comme celle de Francis Ponge[1] intègre toutes les étapes préparatoires à l'écriture d'un texte final, ses esquisses montrent qu'elles ne suivent aucun schéma prédéfini, mais qu'elles sont des approches toujours plus précises d'une description aboutie.

Deux positions auctoriales

Les textes contraints sont à l'opposé de cette écriture par tâtonnements, car ils nécessitent une certitude dans la voie à suivre par l'écrivain. Les œuvres contraintes sont déterminées par « un programme formel préexistant à l'œuvre et capable de déclencher, puis d'orienter, en un mot de rendre possible, le geste de l'écriture[2] ». C'est ainsi que Jan Baetens

1. Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999.
2. Jan Baetens, *L'éthique de la contrainte*, Louvain, Éditions Peeters, 1995, p. 9.

définit la contrainte d'écriture, qui oblige l'écrivain à respecter scrupuleusement un format textuel prédéfini.

Une partition s'institue au sein de la conception de l'œuvre, partagée entre l'établissement de règles et leur application au cours de l'écriture. Christelle Reggiani en induit que deux instances auctoriales sont en jeu dans la pratique d'écriture oulipienne, parangon de la contrainte littéraire : « l'inventeur oulipien produit la structure ; le poète écrit le texte, la structure devenant par là même contrainte[3] ». Cette dissociation est encore plus perceptible lorsque ces deux activités scripturales sont prises en charge par des auteurs différents. L'Oulipo se donne deux objectifs, qui sont respectivement la synthèse et l'analyse. La synthèse consiste en la proposition de formes nouvelles, tandis que l'analyse « travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher les possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné[4] ». Dans ce cas, la forme et sa textualisation sont entièrement distinctes, l'opération d'écriture étant accomplie par un écrivain d'une autre époque.

L'auteur oulipien, régénérant une forme passée, essentialise un texte en en dégageant les règles textuelles d'élaboration, soit en créant un modèle. Dans *Langages de l'art*[5], Nelson Goodman a recours à la notion de modèle afin de départager les territoires créatifs. Selon cet auteur, un tableau est une totalité, car l'œuvre est représentée par cet objet. Au contraire, la musique est d'abord une partition qui, ensuite, nécessite d'être exécutée par des instrumentistes afin d'être réalisée. L'œuvre musicale n'est jamais une totalité, car elle n'est pas entièrement présente dans la partition, soit le modèle, ni dans le concert, soit son exécution. Afin d'être appréhendée, la musique doit être considérée à partir de ces deux composantes : « la peinture est à ce point de vue un art à une phase et la musique un art à deux phases[6] ». Gérard Genette ajoute le théâtre à ce modèle biphasique, seul domaine littéraire fait de deux versants, entre texte et interprétation[7]. L'aspect définitoire de la notion

3. Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec - l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions interuniversitaires, 1999, p. 24.

4. François Le Lionnais, « La Lipo (Le premier manifeste) », dans Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 21.

5. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

6. *Ibid.*, p. 147-148.

7. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art,* tome I, *Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

de modèle dans l'organisation du texte contraint rapproche cette pratique des arts biphasiques : « Nous proposons de penser l'écriture contrainte comme la seconde exception au caractère monophasique de l'art verbal[8]. »

L'auteur oulipien contrevient au carcan de la contrainte grâce à un espace laissé à l'intervention du hasard et de l'inspiration, dénommé *clinamen*. Dans un texte déterminé par des contraintes, le clinamen, par sa rareté, confirme l'empire de la règle tout en lui ajoutant un supplément de sens, selon l'analyse de Bernard Magné : « la vulgate oulipienne voit dans le clinamen à la fois un *fonctionnement* – c'est une déviation, un manquement par rapport à la règle, un écart par rapport à la contrainte – et une *fonction* – il entraîne un enrichissement, un apport supplémentaire de sens[9] ». Les œuvres du corpus ne sont pas dues à des auteurs oulipiens, bien que la règle d'écriture de *Fidget*[10] de Kenneth Goldsmith ait recours au procédé lipogrammatique très largement utilisé par le groupe français, dont l'exemple le plus fameux est *La disparition* de Georges Perec[11]. La recherche des écarts possibles aux procédures dans les œuvres analysées peut être riche d'enseignements, dans l'hypothèse bien sûr que ce manquement par rapport à la règle d'écriture soit aussi pourvu de signification qu'il l'est dans bien des œuvres oulipiennes.

Dans *Soliloquy*[12] et *Fidget* de Kenneth Goldsmith, la notion de contrainte est très différemment actée : dans *Soliloquy*, elle ressortit au domaine de l'auteur, tandis que dans *Fidget*, elle s'applique véritablement à l'activité d'écriture. *Soliloquy* est conditionnée par une procédure qui pèse sur l'auteur au cours de la scription, mais qui est sans effet sur le texte au cours de sa production. Kenneth Goldsmith enregistre sur un magnétophone portatif le moindre de ses propos pendant une semaine, sans que les paroles de ses interlocuteurs soient prises au

8. Christelle Reggiani, *op. cit.*, p. 108.

9. Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 43.

10. Kenneth Goldsmith, *Fidget*, Toronto, Coach House Books, 2000.

11. Georges Perec, *La disparition*, Paris, Gallimard, 2003. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

12. Kenneth Goldsmith, *Soliloquy*, New York, Granary Books, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SY*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

piège de cette inscription. Au cours de la deuxième phase de la procédure, Goldsmith transcrit le moindre mot émis, mais aussi les scories de l'oral : les onomatopées et les sons indiquant des hésitations sont notés sur la page.

Cette transcription implique un travail énorme, puisqu'une semaine d'enregistrement représente des heures de paroles, qui vont exiger de Goldsmith plusieurs semaines d'écriture. C'est donc en tant que scripteur que Goldsmith vit la contrainte, qui ne s'est pas exercée en amont de l'enregistrement, puisque l'auteur ne s'est astreint à aucune préconstruction, n'a défini aucune règle de production langagière. Un décentrement s'institue au sein de la notion de contrainte qui, de procédé d'écriture, devient une méthode d'inscription. Goldsmith n'effectue aucun travail créateur lors de l'activité d'écriture, qui se borne à faire porter sur la page ce qui se fait entendre dans l'enregistrement. Molly Schwartzburg constate ce déplacement de la contrainte depuis le fait de créer à celui de vivre cette création :

> Le titre de « protagoniste » peut être appliqué à « Kenneth Goldsmith » pendant qu'il expérimente – et décrit – ses épiques projets bibliographiques. […] Quelque part parmi les composantes des œuvres de Goldsmith – les objets, les contraintes et les actions de Goldsmith – se situe un récit habité par un héros très traditionnel. L'expérience de Goldsmith n'est pas l'histoire de la conception de ses œuvres, c'est la véritable œuvre[13].

L'activité d'inscription et la production textuelle sont entièrement divorcées dans la procédure suivie par Goldsmith, la notation des mots proférés étant le véritable lieu de la contrainte. Cette activité mécanique n'est pas perceptible dans le texte qui en est issu : c'est en cela que la contrainte est située dans la vie de l'auteur plutôt que dans son œuvre, puisque Goldsmith vit l'astreinte de la transcription pendant plusieurs semaines.

Le dispositif de l'œuvre *Fidget* fait de la mécanique corporelle, à savoir de ses actions les plus infimes et les moins dignes d'intérêt, l'enjeu d'une description à caractère exhaustif. Pendant treize heures,

13. Molly Schwartzburg, « Encyclopedic novelties : on Kenneth Goldsmith's tomes », *Open letter*, 12e série, no 7, « Kenneth Goldsmith and conceptual poetics », automne 2005, p. 24. Ma traduction.

Goldsmith enregistre sur un magnétophone portable la description de ses moindres actions physiques, qu'elles soient volontaires ou de l'ordre du réflexe. L'auteur parle, mais il obéit pour cette production orale à des impératifs d'ordre textuel. L'oralité suit une construction prédéterminée : « Une des règles de *Fidget* était que je n'utiliserais jamais la première personne pour décrire mes mouvements. Ainsi chaque mouvement était une observation d'*un* corps dans l'espace, et non de *mon* corps dans un espace. Il ne devait y avoir aucun travail éditorial, aucune psychologie, aucune émotion – juste un corps sans esprit[14]. »

Contrairement à *Soliloquy*, la parole n'est pas orientée vers des interlocuteurs, elle est une élaboration rigoureuse. Elle est toutefois prise dans une immédiateté, celle des actions du corps. L'enregistrement de *Fidget* est une écriture, car la parole y a la même fonction que le stylo, mais cette production quasi scripturale est subsumée à la vitesse du corps. La description doit être brève tout en étant exhaustive. Aussi est-elle fondée sur des verbes d'action qui ne sont pas accordés à un sujet et dont la syntaxe sans connecteurs s'apparente à une parataxe : « Paupières s'ouvrent. Langue court le long de lèvre supérieure de gauche à droite en suivant arc de lèvre. Avale. Mâchoire serre. Grince. Étire. Avale. Tête se soulève[15]. » Un langage rivé aux actions physiques aboutit à une neutralité émotionnelle : « Le but était de concevoir un texte "très aride et très descriptif" et "de divorcer l'action d'un contexte narratif et moral"[16]. »

À l'opposé de *Soliloquy*, le programme formel élaboré avant la production de *Fidget* affecte la construction du texte. Deux contraintes d'écriture y sont observables : le lipogramme et une astreinte descriptive à enjeu exhaustif. Le lipogramme consiste à produire un texte en exceptant une lettre ou un mot. En l'occurrence, *Fidget* est fondé sur un lipogramme en « je », puisque l'auteur doit décrire les actions de son corps sans faire référence à lui-même. D'autre part, l'enjeu descriptif est de faire entrer tous les mouvements corporels, cet impératif formant la deuxième contrainte d'écriture.

14. Marjorie Perloff, « Vocable scriptsigns : differential poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html. Ma traduction.

15. Kenneth Goldsmith, *Fidget*, p. 8. Ma traduction.

16. Marjorie Perloff, *op. cit.* Ma traduction.

20 ans après de Sophie Calle est, à l'exemple de *Soliloquy*, une procédure en deux phases, dont la responsabilité échoit à l'auteure et à un détective. Cette distinction de personnes est aussi une différence de niveau procédural, chaque composante n'étant pas organisée de la même manière. Sophie Calle demande à un détective, par personne interposée, de la suivre pendant une journée. Pendant ce laps de temps, l'auteure tient un journal intime. L'œuvre *20 ans après* consiste en l'exposition des pages du journal intime de Calle, du rapport du détective et des photographies qu'il a prises. Aucune tentative d'aboutir à une continuité entre les deux pans de l'œuvre n'a été réalisée, cette dichotomie soulignant les différences d'écriture des deux documents. Le journal intime s'inscrit dans un genre littéraire, tandis que le rapport du détective, tout en étant soumis par définition à des contraintes de présentation d'ordre professionnel, ne correspond pas à une démarche créative.

Contraintes et procédures

La contrainte de transcription à l'œuvre dans *Soliloquy* appartient plus généralement, au sein de l'œuvre d'ensemble de Goldsmith, à une pratique désignée par l'auteur sous le terme d'« uncreative writing ». Par ce terme, Goldsmith désigne des processus de retranscription d'œuvres qu'il s'est « appropriées », au cours desquels il recopie des textes ou bien porte à l'écrit des messages radiophoniques, sans intervenir dans ces textes, en ne connaissant donc de l'écriture que l'action physique de taper des lettres sur une page. *Soliloquy* s'inspire partiellement de ce type de procédure.

Soliloquy *et l'*uncreative writing

L'enregistrement de *Soliloquy* eut lieu du 15 au 21 avril 1996. Sa transcription fut accomplie pendant l'été 1996. Dans un épitexte à la version numérique de *Soliloquy*[17], Kenneth Goldsmith indique qu'il lui a fallu huit semaines, à raison de huit heures par jour, pour parvenir à fixer en un texte l'immense amas de paroles capturées pendant sept jours. Cette

17. Kenneth Goldsmith, *Soliloquy*, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/soliloquy/.

procédure a ouvert la voie à des œuvres fondées partiellement ou entièrement sur cette activité de copiste. *Fidget*, « écrite » le 16 juin 1997, est formée des mêmes étapes que *Soliloquy* : un enregistrement oral est ensuite porté sur le papier. Cependant, dans cette seconde œuvre, l'aspect contraignant de la transcription est moindre, puisque Goldsmith eut à faire face à seulement douze heures d'enregistrement.

L'importance de la dimension compulsive du procédé d'*uncreative writing* est ce qui en fait la valeur, l'auteur insistant sur la tâche écrasante qui lui fait consacrer des semaines, puis des mois, à ces transcriptions. À la différence de *Soliloquy* et de *Fidget*, *Day*[18], une autre œuvre de Goldsmith, n'est pas une transcription d'un enregistrement oral. Cette œuvre est formée en son contenu par le numéro du *New York Times* du 1er septembre 2000, mais la copie de ces colonnes est accomplie ligne par ligne, « du coin en haut à gauche au coin en bas à droite, page après page[19] ». L'organisation tabulaire du journal, qui est fait d'articles interrompus en fin de page ou de colonne et continués sur une autre page, est remplacée ici par un défilement linéaire de la totalité du journal, qui fait se télescoper ces textes journalistiques. De plus, la copie ligne par ligne inclut les encarts publicitaires, qui rejoignent les articles centraux, ce qui a pour effet de faire naître des collages au sens incertain. Voici un exemple de ces collages :

> *All this week, Mr Bush has cri-*
> *Continued on Page A22*
> *PRESIDENT VETOES EFFORT TO REPEAL TAXES ON ESTATES*[20]

Dans son texte *Uncreativity as a creative practice*, Kenneth Goldsmith explique que ce projet de retranscription, entamé le 1er septembre 2000, était seulement à moitié exécuté en date du 10 novembre 2000. Les semaines d'écriture ont fait place à des mois, dans ce qui ressort plus d'une contrainte manuelle que d'une pratique auctoriale. La transposition du format journal en un ouvrage imprimé, telle qu'elle est opérée dans *Day*, ouvre la voie aux œuvres suivantes tenant de l'*uncreative*

18. *Id.*, *Day*, Great Barrington, Mass., The Figures, 2003.
19. *Id.*, « Uncreativity as a creative practice », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/uncreativity.html.
20. *Id.*, *Day*, p. 13.

writing : *The Weather*, *Traffic*, *Sports*. La procédure de ces œuvres emprunte à la fois à *Soliloquy* et à *Day*. Comme dans *Soliloquy*, des enregistrements oraux sont capturés par le texte imprimé. À l'exemple de *Day*, il y a transposition de textes médiatiques en ouvrages imprimés.

The Weather[21] propose la version écrite des bulletins météorologiques de la station de radio new-yorkaise 1010 WINS, enregistrés pendant une année à partir du 21 décembre 2002. Un paragraphe est dévolu au contenu de chaque bulletin, les saisons organisant les chapitres, au nombre de quatre. *Traffic*[22] contient la transcription, à partir de la même station de radio, des bulletins de circulation routière sur une période d'une année. Chaque paragraphe correspond à un bulletin, la marge de gauche signalant l'heure de diffusion. L'ouvrage entier répertorie vingt-quatre heures de diffusion de bulletins. *Sports*[23] est la transcription des commentaires journalistiques diffusés sur la station de radio WFAN, en août 2006, pendant le plus long match de base-ball jamais joué, ayant mis les Yankees de New York aux prises avec les Red Sox de Boston.

The Weather, par sa captation des bulletins météorologiques d'une année, met en jeu la notion d'exploit dans l'activité de transcription, qui traverse depuis *Soliloquy* toutes les œuvres façonnées par ce procédé. *Traffic* et *Sports* n'écrasent pas semblablement Goldsmith sous un enregistrement saturé de paroles, mais proposent au contraire un matériau beaucoup plus réduit qui déplace l'intérêt de l'œuvre depuis la contrainte jusqu'au procédé lui-même. L'*uncreative writing* n'est pas simplement une tâche astreignante paradoxalement choisie par l'auteur de la procédure, c'est aussi un phénomène de transposition qui engendre ses propres effets sémantiques. *Traffic* et *Sports* n'engagent plus l'auteur dans une activité d'inscription au long cours, mais comme *The Weather*, ces œuvres offrent à la lecture des messages radiophoniques dont l'intérêt est borné par une temporalité restreinte. Leur degré de pertinence s'estompe très vite : dès la fin de la journée pour *The Weather*, après seulement dix minutes pour *Traffic*, dès la fin du match commenté dans *Sports*. La contrainte engagée par l'*uncreative writing* fait de l'auteur un travailleur manuel, un scripteur

21. *Id.*, *The Weather*, Los Angeles, Make Now, 2005.
22. *Id.*, *Traffic*, Los Angeles, Make Now, 2007.
23. *Id.*, *Sports*, Los Angeles, Make Now, 2008.

sans part créative ; tandis que la procédure de captation d'une activité orale sans pérennité met au jour un texte dont est niée la pertinence, par une sorte de réversion du temps, puisque ce qui était destiné à s'éteindre avec la fuite d'un instant est ravivé pour devenir un écrit permanent. C'est en cela que *Day*, bien que ne se fondant pas sur un texte médiatique oral comme les autres œuvres procédant de l'*uncreative writing*, relève pleinement de cette démarche. Outre l'exigence d'un processus de retranscription très long, qui constitue la contrainte, cet ouvrage consiste dans le transvasement d'un texte d'un mode de réception défini par le temps court, tel qu'il est à l'œuvre dans la lecture du journal, à une forme pérenne, liée à l'ouvrage imprimé.

L'*uncreative writing* a donc deux composantes, l'une mobilisant le présent de l'auteur par une activité d'inscription imposante, mais sans part créative, l'autre se développant lors de la réception de l'ouvrage imprimé, qui présente un texte fondé sur une transposition, traduisant une production orale vouée à la dissolution en un écrit stable et, de ce fait, paradoxal. Si le texte représente le contenu de l'ouvrage imprimé, la contrainte originelle n'est présentée qu'à l'état satellitaire, sous forme d'un épitexte placé en quatrième de couverture. Cependant, la compréhension de la procédure, liée à la contrainte, est nécessaire afin de pouvoir appréhender le texte qui en est issu et dont le sens n'est perceptible que par les origines du texte. L'*uncreative writing* se caractérise par un auteur paradoxal, puisqu'il est avant tout responsable d'une appropriation, et un texte dont l'intérêt réside dans un effet de transposition.

Cet auteur paradoxal a pensé une procédure dont le caractère systématique lui enlève toute possibilité d'intervention au cours de l'accomplissement du programme. Dans son texte théorique *Conceptual poetics*, Kenneth Goldsmith présente les commentaires de ses étudiants, auxquels il demande de pratiquer des retranscriptions, pour insister sur leur satisfaction d'être des agents mécaniques : « [...] certains trouvent cela instructif de devenir une machine (sans jamais avoir connu le fameux principe de Warhol : "Je veux être une machine")[24]. » Christopher Schmidt explicite cette référence en comparant les appropriations de messages médiatiques par Goldsmith aux sérigraphies d'Andy Warhol,

24. *Id.*, « Conceptual poetics », https://web.archive.org/web/20120707224558/http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/410-conceptual-poetics. Ma traduction.

qui sont des déclinaisons de clichés photographiques célèbres. Goldsmith et Warhol ont recours à des instantanés médiatiques, qu'ils pérennisent en leur appliquant des méthodes de fixation systématiques et par là dépourvues de créativité. La retranscription de *Soliloquy* est marquée par le même systématisme, puisqu'elle inclut les moindres onomatopées. Cette intégration n'aide en rien à la compréhension du texte, mais représente plutôt un gage de « mécanicité » : la présence de ces éléments vides du langage authentifie l'obstruction de toute réflexion au cours de l'activité d'inscription. Autrement dit, Goldsmith fournit par là la garantie qu'il n'a agi qu'en tant que travailleur manuel, sans avoir eu une part d'écrivain dans cette production. L'exhaustivité des termes et sonorités proférés est un gage de neutralité à l'égard de la chose écrite : « L'écrivain conceptuel part du principe que la simple trace de tout élément langagier dans une œuvre – que ce soient des morphèmes, des mots ou des phrases – transportera assez de poids sémantique et émotionnel sans que soit nécessaire la moindre ingérence de la part du poète, ce qui peut être défini comme une tactique *non interventionniste*[25]. »

La contrainte mécanique sert la procédure, dont l'intérêt est de porter au jour, telle qu'elle est, une production orale éphémère. L'écrivain s'anéantit pour que puisse exister le document, qui n'a de valeur que par son intégrité. Kenneth Goldsmith voit dans cette auto-annihilation la meilleure stratégie pour que soit rendu pleinement visible l'intérêt de la procédure. L'ajout de ponctuations, qui est manifestement un investissement de l'auteur de la transcription, sert cet enjeu de lisibilité, car ainsi le texte médiatique conserve sa cohérence d'origine. Dans les écritures contraintes oulipiennes, le recours au clinamen est une forme d'échappée belle hors du cadre de la contrainte, car il est un espace aménagé à cet effet dans l'œuvre, mais il représente aussi l'occasion d'une symbolisation infusant une signification dense, importante pour l'économie romanesque. Au contraire, le processus d'*uncreative writing* au sein de *Soliloquy* est fondé sur un anti-clinamen, puisque son enjeu est de conférer une visibilité à une production orale dans sa plus complète intégrité. Le clinamen est l'affirmation d'une part subjective rétive à un processus contraignant. L'anti-clinamen de *Soliloquy* répond donc à un idéal objectif, celui de faire de l'écrivain le

25. *Ibid.* Ma traduction.

polisseur d'une masse langagière, d'une quantité verbale à laquelle il s'interdit d'apporter un affinement qualitatif.

L'organisation des chapitres et des paragraphes, dans *The Weather*, *Traffic* et *Sports*, suit l'organisation des bulletins radiophoniques, avec leurs découpages en jours et en minutes. De même, l'ouvrage *Soliloquy* est composé de sept chapitres, sans paragraphes, qui correspondent aux jours d'enregistrement. *Day* fait exception à la règle, en ne respectant pas le séquençage d'origine, mais plutôt en le désorganisant. Or, parmi les œuvres découlant de l'*uncreative writing*, *Day* déroge à la règle procédurale commune, qui est d'inscrire sur la page une production orale, puiqu'un format imprimé sert de modèle de transcription. Comme la procédure cultivée par Goldsmith offre un intérêt par le fait que la copie est altérée par rapport à l'original, ce passage d'un même texte d'un format à un autre du médium imprimé devait présenter une hétérodoxie, en l'occurrence une linéarisation obstinée d'un ensemble d'écrits d'abord organisés selon un mode tabulaire.

La contrainte impliquée par cette procédure mécanique accorde à cette retranscription sa valeur. La translation d'un médium à l'autre est en elle-même insuffisamment valorisante pour son auteur, puisqu'elle a pour effet de constituer un document renseignant sur les contenus d'un texte initialement voué à une dissolution mémorielle. Cependant, Goldsmith souhaite exister à côté du document produit, car si, par l'intermédiaire de *Soliloquy*, il se fait connaître par ses propres paroles, en revanche il est rigoureusement absent des textes appropriés qu'il fait apparaître en mode écrit.

Soliloquy est en ce sens différent des œuvres procédant entièrement de l'*uncreative writing*, puisque cet ouvrage n'est pas fondé sur une appropriation, mais qu'il est au contraire de nature autobiographique. Le non-interventionnisme prôné par Goldsmith gagne ainsi en intensité à mesure qu'il raffine son procédé. Dans *Soliloquy*, la transcription mécanique a pour objet de renseigner sur l'auteur lui-même, puisqu'ainsi elle rend ses propos visibles et pérennes. L'*uncreative writing* relève donc d'une économie utilitariste dans *Soliloquy*. Plutôt que d'être un principe en soi, cette procédure a une fonctionnalité qui fait d'elle le meilleur vecteur d'une exhibition nombriliste, car par sa systématicité, elle fait voir l'auteur selon l'absolue sincérité de ses propos, ceux-ci ne faisant l'objet d'aucune réécriture et donc d'aucune retouche. C'est aussi

en tant que technique que l'*uncreative writing* permet d'assurer au texte enregistré de *Fidget* un mode d'existence sur la page.

Day constitue un pas important vers la déprise subjective de l'auteur à l'égard de la chose reproduite : c'est le premier texte *approprié*. Désormais, le caractère mécanique de la technique de retranscription s'ajoute à l'origine exogène de son modèle pour chasser l'auteur hors de son œuvre contrainte. Cependant, la linéarité imposée, en désorganisant l'ouvrage modèle, est un vecteur fort d'intervention de l'auteur. C'est pourquoi le choix d'une autre forme d'enregistrement de productions orales, celles-ci exogènes à l'auteur, élève la pratique de l'*uncreative writing* à son plus haut degré d'objectivité. Trois facteurs se conjuguent, qui servent de barrières à l'ingérence de l'auteur :

- Les textes à retranscrire sont des appropriations.
- Ces textes existent à l'origine sur un autre mode que l'imprimé.
- La retranscription, par son caractère exhaustif, contrevient à toute réécriture.

Expulsé de la genèse du texte comme des modalités de sa retranscription, l'auteur s'affirme en tant que travailleur manuel de l'écriture. Goldsmith souligne combien ses étudiants sont physiquement fatigués par cette activité : « Certains étudiants deviennent conscients que l'acte de frappe ou d'écriture est en réalité une performance, impliquant leur corps tout entier dans un acte physique durable (au point qu'ils remarquent les crampes dans leurs mains)[26]. » Ouvrier de l'écriture en lieu et place d'agent intelligent, l'auteur a également engagé une procédure qui le transporte dans le temps long. Goldsmith fait référence aux semaines qu'a nécessitées la transcription de *Soliloquy*, aux mois qui ont été requis afin de tirer un numéro du *New York Times* hors de ses limbes journalistiques. Analysant les écritures contraintes dans son article « The imaginary solution », Craig Douglas Dworkin fait état d'une œuvre dont l'instrument de valorisation est la difficulté d'exécution. Cette astreinte ne provient pas d'une construction textuelle périlleuse à réaliser, mais plutôt de la méticulosité d'une activité de classement. L'artiste conceptuel Gerald Ferguson choisit de répertorier le million d'entrées

26. *Ibid.*

du *Brown University standard corpus of present-day American English*[27], en les organisant selon la longueur des mots et, à l'intérieur de ce premier classement, selon une suite alphabétique. Cette œuvre, réalisée en 1970, ne put se faire avec le secours de la technologie informatique. Si Ferguson avait pu s'aider de cette technologie, cette procédure aurait perdu intégralement sa valeur : c'« est un projet qui n'aurait plus aucun sens, en tant qu'art, si ces instruments [informatiques] avaient été utilisés[28] ». La contrainte constitue donc la garantie qu'une œuvre a été conclue, l'originalité de la procédure ne suffisant pas à installer l'auteur en tant que propriétaire des matériaux qu'il s'est appropriés. Par-delà la spécificité des transpositions qu'il propose, Goldsmith leur impose sa signature par l'effort qu'elles ont requis de lui en tant que travailleur manuel de l'écriture, en tant que copiste aussi dévoué qu'ont pu l'être ses ancêtres des scriptoria médiévaux.

La contrainte est le ciment de l'œuvre, elle en est l'élément définitoire. La procédure existe en dehors de la contrainte, elle en est l'origine tout en induisant sa propre économie dans l'œuvre. En l'occurrence, la procédure est constituée d'une transposition, qui forme sa dynamique et porte l'intérêt documentaire de son résultat. Ce qui est de l'ordre d'une altération d'un texte médiatique par sa traduction en texte ne doit pas être gêné par le caractère spectaculaire de son origine : c'est pourquoi le texte médiatique approprié doit être dérisoire, éphémère et utilitariste. Ces trois fonctions seront détournées par la transcription, qui opposera au caractère dérisoire du texte d'origine l'effet valorisant d'un recueil dans la forme imprimée. De même, le caractère éphémère des textes radiophoniques sera contredit par la pérennité de l'ouvrage imprimé et leur fonction utilitaire sera, dès leur rétention qui la nie, abrogée. Afin que soit possible l'émergence d'un document, celui-ci doit porter la marque du quotidien, sans quoi son intérêt pourrait être déplacé par des considérations littéraires ou par l'intérêt manifesté par le lecteur à l'égard de l'événement qu'il relate. En amont comme en aval, par la vertu du texte anodin, et par celle de sa retranscription mécanique, l'imagination ennemie, l'attention suscitée par l'événement

27. W. Nelson Francis et Henry Kucera, *Brown University standard corpus of present-day American English*, Oxford Text Archive, 1963.

28. Craig Douglas Dworkin, « The imaginary solution », *Contemporary Literature*, vol. 48, nº 1, 2007, p. 51.

ne risquent pas de perturber l'avènement d'un écrit portant témoignage sur les manifestations infimes de la société des médias. Goldsmith prêche ainsi la poursuite de l'*unboring boring*[29], soit de l'ennui désennuyant. L'attention portée à un objet dérisoire le transforme. Ce qui est premièrement une source d'ennui, comme peut l'être la perspective de lire la suite des bulletins météorologiques d'une année, se transforme au fil de la lecture en un objet défamiliarisé, rendu étrange par le changement de mode de perception découlant de la fixation de ces textes médiatiques en un ouvrage pérenne.

Afin que pareil effet de décontextualisation soit rendu possible, il doit s'appliquer à un « langage sans propriété nourrissante[30] » (« nutritionless language »), à partir d'une « pratique sans valeur » (« valueless practice »). Toute ingérence de l'auteur est de ce fait condamnée à ne pas avoir d'issue, de même que toute possibilité d'interférence du texte approprié avec la transposition qui s'exerce sur ce message médiatique : « Retaper le *New York Times* est l'acte d'appropriation littéraire le plus dépourvu d'aspect nourrissant auquel je puisse penser. Aurais-je, à la place, retapé *Ulysse*,il y aurait eu trop de valeur produite, puisqu'*Ulysse*, comme nous le savons, est un livre de grande valeur[31]. » C'est en cela que le caractère littéraire des appropriations menées par l'intermédiaire de l'*uncreative writing* est en apparence contestable, puisqu'avant tout, la procédure place au premier plan un document écrit qui n'est habituellement pas approchable sous forme imprimée. La teneur littéraire d'un tel texte abolirait à première vue son angle documentaire. Les documents produits par l'*uncreative writing* à partir d'appropriations seraient alors plutôt d'intérêt sociologique, puisqu'ils sont puisés dans de « négligées mais omniprésentes formes culturelles[32] ».

Lorsque l'activité mécanique de transcription porte sur une production personnelle telle que l'enregistrement de *Soliloquy*, le détachement scientifique qu'induit la transposition d'un document fortement impersonnel comme un bulletin météorologique ou de circulation est bien

29. Kenneth Goldsmith, « Being boring », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html.

30. *Id.*, « Uncreativity as a creative practice », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/uncreativity.html. Ma traduction.

31. *Ibid.*

32. Darren Wershler, « Kenneth Goldsmith's American trilogy », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/Wershler_Goldsmith-American-Trilogy.pdf.

entendu impossible à réaliser, le « langage sans propriété nourrissante » du document médiatique faisant place à des paroles aux colorations individuelles. Cependant, le langage traité en tant que quantité, considéré non pas à des fins de sélection comme dans tout choix d'écriture, mais en tant que masse qu'il faudra d'abord capter avant de lui prêter une qualité, monopolise les procédures d'enregistrement puis de transcription à l'œuvre dans *Soliloquy* : « *Soliloquy* quantifie et concrétise la masse de langage qui nous entoure quotidiennement » (*SY*, quatrième de couverture). Cependant, au contraire des documents médiatiques, dont l'exposition en version imprimée est réalisée dans le seul objectif d'une pleine visibilité, *Soliloquy* se départ de toute neutralité par un jeu sur les formes à la fois imprimées et numériques qui vise à qualifier la quantité de langage afin de lui conférer un sens. Une version sera proposée en galerie, où les visiteurs circulent entre des pages aux caractères gigantesques, qui les plongent dans un bain de langage. On verra plus loin que la version électronique joue sur l'effet inverse, en n'exposant l'œuvre que sous forme de fragments itinérants.

Dans *The Weather*, *Traffic* et *Sports*, au contraire, il n'y a aucune tentative de filtrer le langage par une forme signifiante. La pratique d'appropriation, pour être opérante, doit consister en une transposition du même objet, resté intact, dans des conditions de réception différentes. Kenneth Goldsmith invoque l'exemple de Marcel Duchamp pour dresser un parallèle entre sa pratique d'écriture et les formes d'appropriation artistique associées au procédé dit du ready-made proposé par le célèbre plasticien : « Cent ans après Duchamp, pourquoi l'appropriation n'est-elle pas devenue une pratique littéraire valide, soutenue ou du moins testée[33] ? » En 1913, Marcel Duchamp avait présenté dans une galerie de peinture une roue de bicyclette en la baptisant « ready-made », soit « objet d'art déjà fabriqué ». Thierry de Duve classe cette forme d'appropriation comme une activité « nominaliste », car c'est par le langage qu'elle se réalise : Duchamp nomme « artistique » ce qui ne l'était aucunement. En somme, Duchamp détourne par la désignation la fonctionnalité première de l'objet approprié : « Telle est la manière nominaliste du readymade de nommer peinture possible

33. Kenneth Goldsmith, « Uncreativity as a creative practice », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/uncreativity.html. Ma traduction.

une chose qu'il est impossible de nommer peinture[34]. » Plutôt que dans un fait de langage, l'artiste conceptuel Terry Atkinson situe l'origine du ready-made dans la ritualisation d'un espace, celui de la galerie d'art[35]. Le ready-made est la démonstration que l'art procède d'un espace rituel, dans lequel tout objet prend une valeur artistique ; pour de Duve, le statut artistique de l'objet est acquis dès sa désignation, avant un placement éventuel dans une galerie ou dans une institution. La première forme de valorisation est spatiale et sociologique : l'objet revêt une place artistique par coextension avec un environnement sémantisé par la collectivité. Le deuxième effet de valorisation est obtenu par un procédé linguistique : celui d'une dénomination. Dans les deux cas, l'objet perd sa dimension utilitaire.

La qualité artistique du ready-made provient par conséquent d'une désignation linguistique et du placement en un lieu ritualisé, où l'exposition d'un objet est suffisante pour que lui soit conférée une valeur symbolique le rattachant au domaine de l'art. Cet objet, en dehors de sa désignation et de sa localisation, ne revêt aucune des propriétés d'un objet d'art. Importé dans le domaine textuel, le concept de ready-made peut s'appliquer à la publication, dans l'espace ritualisé qu'est le livre, d'un texte qui ne se prête à aucune des définitions de l'œuvre littéraire. Comme l'horizon d'attente du livre en fait le lieu définitoire de la littérarité, les documents médiatiques appropriés par Goldsmith se pérennisent en textes littéraires du fait de leur insertion au sein de cet objet symbolique. Tout comme la nomination, selon de Duve, permet d'intégrer une roue de bicyclette dans le champ artistique, elle fait entrer les documents médiatiques de Goldsmith dans la sphère littéraire. En les qualifiant de littéraires et en les faisant glisser dans l'espace livresque, Goldsmith requalifie ses transcriptions et les rend aptes à une réception critique fondée sur leur nouvelle désignation. De fait, nombre de critiques littéraires ont consacré des articles à *Day*, *The Weather*, *Traffic* et *Sports*. Pour qu'une telle réception critique soit possible, il a fallu en amont du travail de Goldsmith la constitution d'un *champ*, selon l'analyse de Pierre Bourdieu :

34. Thierry de Duve, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 239.

35. Terry Atkinson, « Introduction », *Art and Language*, vol. 1, nº 1, 1969.

> La disposition esthétique, qui constitue comme œuvre d'art les objets socialement désignés à son application, assignant du même coup son ressort à la compétence esthétique, avec ses catégories, ses concepts, ses taxinomies, est un produit de toute l'histoire du champ qui doit être reproduit, en chaque consommateur potentiel de l'œuvre d'art, par un apprentissage spécifique[36].

En l'occurrence, ce champ est le résultat de nombreuses pratiques d'appropriation ayant pris place au cours du 19e siècle puis du 20e siècle, et du fait que ces œuvres sont entrées dans l'histoire littéraire. Goldsmith est tout à fait conscient d'être tributaire de cette tradition, puisqu'il a fait figurer sur son site UbuWeb : un historique des œuvres fondées sur des appropriations, le texte « Gathered, not made : a brief history of appropriative writing » de Raphael Rubinstein[37]. Des écrivains importants de l'histoire littéraire ont eu largement recours au détournement de textes antérieurs : Lautréamont, Blaise Cendrars, John Ashbery, ainsi que Georges Perec et Guy Debord qui ne sont pas mentionnés dans le court résumé de Rubinstein.

À l'instar des pratiques d'appropriation précitées, la transformation symbolique opérée par Goldsmith est l'occasion d'un réinvestissement de sens dans un objet qui signifiait d'abord tout autre chose. L'intégrité du texte approprié n'a pas été entamée, seul son mode de réception a été changé. Cette réorientation dans la réception d'un même objet pousse Goldsmith à comparer son travail à celui de l'artiste Douglas Huebler :

> En 1969, l'artiste conceptuel Douglas Huebler écrivit : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter de nouveaux. » J'en suis venu à adopter les idées de Huebler, bien qu'elles puissent être reformulées ainsi : « Le monde est plein de textes, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter de nouveaux »[38].

Dans cette analyse, Goldsmith ne prend pas en compte la différence profonde entre le texte imprimé et le message radiophonique. En

36. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 486.

37. Raphael Rubinstein, « Gathered, not made : a brief history of appropriative writing », http://www.mjfdesign.net/terri/20ptgathered.pdf.

38. Kenneth Goldsmith, « Information management », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/Goldsmith_ConceptualWriting.pdf. Ma traduction.

inscrivant ce message sur une page, Goldsmith change de régime sémiotique. L'altération est telle que l'objet est différent. Le propre du ready-made est qu'il ne se transforme pas au cours de sa pérégrination d'un mode utilitaire à l'espace de la galerie d'art : la roue de bicyclette n'est pas modifiée. De même, les écrivains ayant mené des appropriations ont capté des textes qu'ils ont intégrés au sein de leur propre œuvre écrite. Au contraire, les appropriations effectuées par Goldsmith altèrent en profondeur leur objet.

La seule appropriation réalisée par Goldsmith à l'intérieur du même régime sémiotique, en se bornant aux frontières de l'imprimé, l'a été au sein de l'œuvre *Day*. Goldsmith qualifie cette procédure d'expérience de lecture : « "Croyez-moi, vous n'avez jamais vraiment lu le journal", constate-t-il dans *Being boring*, bien qu'il soit important de noter qu'en indiquant cela, il veut souligner ce qu'il a appris pendant la retranscription de *Day*, et non nous encourager à lire cette œuvre[39]. » Le scripteur est donc engagé dans une expérience de lecture dont il ne pourra faire partager l'intensité aux récepteurs de sa retranscription. C'est bien sous l'espèce d'une autre forme de lecture possible, plus engageante que l'expérience habituelle, que Goldsmith présente la pratique collective de sa procédure. Dans son texte *Conceptual poetics*, Goldsmith fait état des commentaires de ses étudiants, qui qualifient les retranscriptions qu'ils ont effectuées comme la « plus intense expérience de lecture qu'ils aient jamais eue[40] ». C'est également ainsi que Goldsmith vit la transcription de l'enregistrement de *Soliloquy*, car c'est seulement à cette étape qu'il peut découvrir la teneur de ses paroles, précédemment dispersées dans l'immédiateté des échanges interpersonnels. Goldsmith scripteur est alors en position lectorale de sa propre production langagière, puisqu'il peut à cet instant seulement adopter une perspective réfléchie et distanciée, bien que la contrainte procédurale l'empêche d'y apporter la moindre retouche.

Si l'expérience de lecture du scripteur ne peut être partagée, sa part créative consiste dans l'imposition de nouveaux modes lectoraux aux textes qu'il s'approprie. Les interrogations suscitées par la pratique de

39. Molly Schwartzburg, *loc. cit.*, p. 26. Ma traduction.
40. Kenneth Goldsmith, « Conceptual poetics », https://web.archive.org/web/20120707224558/http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/410-conceptual-poetics. Ma traduction.

la retranscription portent sur des aspects formels, selon l'expérience des étudiants de Goldsmith : « Quel genre de papier avons-nous utilisé ? Pourquoi est-ce sous la forme générique de la page électronique alors que l'édition originale était dans un papier épais et jauni ? [...] Le texte sera-t-il reçu différemment s'il est en police de caractères Times Roman ou Verdana[41] ? »

Des interrogations de ce type ont conduit Goldsmith à proposer plusieurs versions du texte de *Soliloquy*, chacune adoptant une forme disctincte. Dans ses appropriations comme dans *Soliloquy*, Goldsmith remet aussi en cause les effets de contextualisation, en sapant les repères premiers. La linéarité de *Day* a cette fonction de défamiliarisation en changeant les codes attachés au contexte original. L'enregistrement que restitue *Soliloquy* délaisse l'apport fondamental des propos des interlocuteurs de Goldsmith, pour ne laisser subsister que les paroles de l'auteur, qui sont ainsi déracinées de leur contexte d'énonciation au sein d'échanges interpersonnels. *The Weather* n'identifie pas les jours des bulletins météorologiques, ne situant ceux-ci que selon les différentes saisons. Craig Dworkin décrit *The inkblot record*[42] de Dan Farrell, une œuvre fondée sur des appropriations qui respectent le texte d'origine tout en le décontextualisant. Dan Farrell recueille des milliers de réponses au test psychologique de Hermann Rorschach. Rappelons que dans ce test les répondants doivent commenter des formes abstraites, des taches d'encre. Souvent, des fonctionnements projectifs les poussent à interpréter ces taches en leur prêtant des thématiques personnelles. Les textes rassemblés par Farrell sont tirés de multiples traités de psychologie et de rapports scientifiques. Le discours institutionnel contextualisant ces données est perdu, de sorte que ne reste plus, comme dans l'enregistrement de *Soliloquy*, qu'une masse de langage dépourvue de toute orientation sémantique. Kenneth Goldsmith poursuit la même stratégie visant à la confusion chaque fois qu'il accomplit une retranscription. *Soliloquy* présente de fait un faux soliloque, puisque cette œuvre comprend les propos de l'auteur en situation de communication, mais privés de l'élément contextualisant que sont les réponses des interlocuteurs. Les appropriations menées par Goldsmith sont tout

41. *Ibid.* Ma traduction.
42. Dan Farrell, *The inkblot record*, Toronto, Coach House, 2000.

aussi brouillées : « Le poète laisse son empreinte en n'indiquant ni les dates ni même les mois concernés (l'entrée X est-elle située au mois de janvier ou de février ?) – une décision qui défie le lecteur de trouver une logique et une cohérence dans ce qui s'avère être un récit curieusement illogique et incohérent[43]. »

La copie réalisée est présente sur un écran d'ordinateur, ce qui la rend objet de toutes les manipulations formelles : « J'avais l'impression de prendre le journal, de lui donner une bonne secousse et de voir les lettres dégringoler de la page pour former un grand tas, transformant de ce fait le langage statique qui était englué à la page en une typographie mobile[44]. » Ce texte numérique, tel qu'il résulte de la transcription de *Soliloquy* et de *Fidget*, octroie à l'auteur de pouvoir le modeler à sa guise. Le texte de *Soliloquy* deviendra un ouvrage imprimé, un écrit exposé en galerie, sera révélé dans un site électronique. De même, le texte de *Fidget* sera publié dans un ouvrage imprimé et fragmenté au sein d'un dispositif électronique. Ces transformations sont autant de créations secondaires, s'aidant de la versatilité du texte électronique. Ces redéfinitions des propriétés objectives du texte peuvent également être pensées en tant que contraintes : l'auteur doit forger un sens nouveau à partir d'un même écrit, en métamorphosant ses aspects formels, sans jamais pouvoir se livrer à un travail de réécriture. La même abstention de toute retouche a été pratiquée au cours de la transcription, ainsi que l'affirme Goldsmith : « Je ne me suis permis aucune liberté créative avec le texte. [...] C'est une des plus dures contraintes qu'un écrivain puisse s'imposer[45]. »

L'*uncreative writing* est une contrainte d'inscription sans être une règle créative d'écriture, puisqu'aucune production textuelle n'a lieu. Au contraire, le copiste doit se garder de toute tentation à cet égard, la valeur du texte contraint provenant de cette interdiction. La contrainte, puisqu'elle n'est pas une règle d'écriture mais d'inscription, ne peut se lire dans le texte qui en résulte. La procédure, qui est fondée sur une

43. Marjorie Perloff, « Moving information : on Kenneth Goldsmith's *The Weather* », *Open letter*, 12e série, n° 7, « Kenneth Goldsmith and conceptual poetics », automne 2005, p. 88. Ma traduction.

44. Kenneth Goldsmith, « Being boring », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html. Ma traduction.

45. *Ibid.* Ma traduction.

transposition, comporte sa propre stratégie, qui est celle d'une défamiliarisation, d'une étrangeté frappant l'élément d'un flux médiatique, qu'il soit mécanique comme la radio ou le journal, ou bien humain comme la parole de Goldsmith en situation d'échanges interpersonnels comme c'est le cas dans *Soliloquy*.

Fidget *et les règles d'écriture*

Fidget relève de stratégies d'écriture, puisqu'un tabou est mis en place non pour prévenir toute intervention dans le langage, mais au contraire pour façonner celle-ci : « une des règles de *Fidget* était que je n'utiliserais jamais la première personne pour décrire mes mouvements[46] ». Le recours de Goldsmith au magnétophone portatif afin de décrire oralement les mouvements de son corps est avant tout d'ordre pragmatique. Une telle description par l'écriture aurait distrait l'attention de l'auteur, alors qu'il devait pouvoir capter tous les micro-événements traversant son corps. La contrainte d'« écriture » l'aurait obligé à inclure dans sa description le fait même d'écrire avec un ordinateur ou un stylo.

Libéré de ces outils, Goldsmith peut dès lors se concentrer sur les plus infimes phénomènes de sa corporalité, puisqu'ils sont visés par cette œuvre qui veut dépeindre un corps dans sa plus entière banalité. Afin de parvenir à une pareille échelle micro-événementielle, Goldsmith s'isole dans son appartement pendant la journée entière, en sachant qu'il ne fera rien d'autre que de s'observer et de se décrire physiologiquement. Par conséquent, l'usage du magnétophone est une écriture paradoxale, car elle n'est faite ni d'encre ni d'écran d'ordinateur, mais suit une construction langagière prédéterminée à des fins descriptives. La situation d'intercommunication de la parole de *Soliloquy* est proscrite dans *Fidget*, où l'enregistrement oral a les propriétés de la textualité écrite.

La disparition *de Georges Perec, roman lipogrammatique*

Fidget, au contraire de *Soliloquy*, met en jeu des règles créatives d'écriture qui sont de deux ordres, le lipogramme en « je » croisant une

46. Kenneth Goldsmith, cité par Marjorie Perloff, « Vocable scriptsigns : differential poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html. Ma traduction.

contrainte descriptive. Le lipogramme est une contrainte d'écriture qui se joue autour d'une proscription : une lettre ou un mot doit être chassé du répertoire de l'écrivain. Avec *La disparition*, Georges Perec réussit à construire un long roman lipogrammatique en *E*. L'extraction de cette lettre a pour conséquence un amoindrissement drastique du lexique disponible. L'appauvrissement de la langue est compensé par le recours à des termes rares, écartés par les pratiques normées tout en étant demeurés dans les dictionnaires. Ou bien l'auteur emploie des mots habituellement chassés des textes littéraires du fait de leur ancrage dans la langue parlée, les phrases mélangeant du même coup les registres : « ceci ayant comme corollaire une foule d'hilarantes juxtapositions de termes savants, de mots argotiques ou populaires, de latinismes, d'anglicismes, voire de langues étrangères[47] ». Une autre conséquence de ce tabou touchant la lettre E est l'utilisation de périphrases afin de désigner un objet sans le nommer. La contrainte lipogrammatique n'est pas immédiatement décryptable par le lecteur, qui doit se livrer à une enquête afin de discerner la règle d'écriture de ce roman, mais la langue baroque de cette œuvre signale immédiatement une structure formelle inhabituelle : ce texte est « écrit dans une langue à la fois familière et distante, qui est le français sans e[48] ».

La langue réformée de *La disparition* est doublée à l'échelon narratif par un massacre continu qui frappe tous les personnages. Le récit reflète la contrainte linguistique, sur laquelle il délivre des indices parsemés dans le roman. Ainsi plusieurs personnages meurent alors qu'ils allaient prononcer la lettre fatale. Les ressources du langage sont mobilisées, par le jeu de mots, pour pointer sur l'origine contraignante de l'œuvre : « Dis-moi, lui dit-il à blanc-pourpoint, pourquoi souris-tu ? – Il y a, fit l'inconnu, dans son discours un oubli qui m'apparaît fort significatif » (*LD*, 91). La contrainte linguistique devient la thématique du récit, qui est entièrement fondée sur la disparition, prise dans son sens morbide : « Que la mort fasse retour sous la plume de Perec sitôt la lettre "e" évanouie constitue par contre une évidence[49]. » La trame narrative est faite de disparitions successives, dont la motivation a une

47. John Lee, « Brise ma rime : l'ivresse livresque dans *La disparition* », *Littératures,* vol. 7, printemps 1983, p. 12.

48. Jacques Roubaud, « La contrainte créatrice », *Le Monde*, 12 mars 1982.

49. Ali Magoudi, *La lettre fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 35.

commune origine. Un père persécute ses fils et petits-fils, parce que la loi de son clan oblige à ne garder que l'enfant aîné d'une famille. Ayant eu d'autres enfants puis petits-enfants, il lui faudra corriger cette infraction à la loi de son clan par une série de meurtres. Le meurtre d'une famille est donc la dynamique du roman, qualifié d'« hécatombe généalogique » par Ali Magoudi[50]. Or, ces enfants et ces petits-enfants ignorent tout de leur lignée, puisqu'ils ont été dispersés et donnés à des parents adoptifs après leur naissance. Cependant, le père peut les reconnaître à leur marque de naissance, qui a la forme d'un E : « un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit » (*LD*, 267). E est donc une marque familiale, une lettre qui se lit sur le corps et qui entraîne la mort par assassinat : c'est autrement dit un signe de judéité dans un roman abordant de façon voilée le génocide juif, qui avait eu raison de la mère de Georges Perec : « Je découvrais un texte que je n'avais pas vu et dont l'unique thème est la Shoah, l'holocauste, le génocide, avec cette particularité : le thème central du roman est aussi absent du livre que la lettre "e"[51]. »

Le lecteur est invité à effectuer un double décryptage : il doit comprendre en quoi le système linguistique est modifié dans le roman et, à partir du fonctionnement du lipogramme, établir une équation homophonique entre le signifiant sonore « E » et « Eux », le peuple soumis au massacre dès la première page de l'avant-propos de *La disparition* : « Plus tard, on s'attaqua aux Nord-Africains, aux Noirs, aux juifs. On fit un pogrom à Drancy, à Livry-Gargan, à Saint-Paul, à Villacoublay, à Clignancourt » (*LD*, 14). Alors que le lecteur doit interroger l'organisation linguistique du texte afin d'en dégager la règle d'écriture, il doit aussi porter son étude sur son signifié afin de percevoir le mécanisme allusif du roman. La persécution dont sont l'objet les personnages du roman est présentée sous forme d'un « talion qui planait sur nos noms » (*LD*, 191). La relation entre cette persécution familiale et le génocide historique vers lequel elle pointe ne peut être comprise qu'à travers les mailles du roman, par la présentation des massacres dans l'avant-propos et les quelques allusions se référant à la mort des juifs dans la suite de la narration, et par la nature de la malédiction qui

50. *Ibid.*, p. 16.
51. *Loc. cit.*

s'empare des personnages. En dehors du réseau narratif, un indice linguistique est primordial pour rattacher la disparition lipogrammatique à l'holocauste : l'homophonie entre *E* et *Eux*.

Le meurtre linguistique du signifiant *E* évoque un meurtre collectif fondé sur le signifiant, l'identification patronymique ayant joué un rôle décisif lors de la persécution des juifs : « C'est en cela que l'État nazi a innové : il a condamné à mort un nom comme si c'était un Corps. [...] Un collectif [...] a pris pour cible à effacer le lien même d'un autre collectif, son Nom[52]. » La narration n'a de validité que dans la mesure où elle adhère à la contrainte linguistique. Jacques Roubaud infère de la réverbération de la contrainte sur le discours de *La disparition* cette conclusion pertinente pour tous les textes contraints : « La contrainte est un principe non un moyen[53]. » La contrainte n'est pas seulement un moyen de production d'écriture, elle est un noyau d'intentionnalité : l'allusion voilée au génocide juif est un prolongement de l'évitement de la lettre E. De ce lien entre la construction formelle et le développement thématique, on peut attendre qu'à l'échelle du signifié puissent être décelées des traces de la contrainte linguistique sous des formes métaphoriques, par des allusions et des indices, de même que dans la formation du récit.

Cependant, ce qui ressort de la contrainte dans *La disparition* concerne son plan linguistique, sans que cette notion puisse être étendue au niveau narratif. Si on distingue un projet d'écriture d'une régulation de l'écriture, on observe que le projet donne des lignes générales sans que celles-ci soient rigoureusement organisées, tandis que la régulation implique le choix de règles ayant un effet contraignant. La thématique de la mort et de la malédiction familiale est traitée dans *La disparition* sans forme prédéfinie : les personnages mènent des actions, engagent des dialogues qui suivent le fil de la plume, dans la mesure où aucun de ces aspects n'est un impératif précédant l'écriture. En revanche, le lipogramme est une règle fixée avant la rédaction du roman et qui marque d'une empreinte systématique l'ensemble du lexique de l'œuvre. La contrainte procédurale de

52. Daniel Sibony, *Écrits sur le racisme*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 127.
53. Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », *Critique,* tome XXXIII, n° 359, avril 1977, p. 402.

La disparition est donc d'ordre purement linguistique. Les contraintes linguistiques transforment le système de la langue en réduisant son répertoire : « toute contrainte implique une disparition[54] ».

Les « tentatives de description » de Georges Perec

À côté de la contrainte linguistique de forme lipogrammatique, la seconde règle d'écriture de *Fidget* est d'ordre descriptif : tous les mouvements corporels doivent être inclus dans le texte. Goldsmith doit faire entrer tous les référents présents dans une journée à l'intérieur de sa description, en ayant cependant choisi un niveau de représentation : celui, infime, habituellement indigne d'attention, des micro-événements corporels.

Georges Perec développa un système contraignant de ce type à l'intérieur du dispositif *Lieux*, en ne choisissant pas cependant une échelle référentielle restreinte à un phénomène particulier. Il décrit tout ce qui, dans un lieu donné pendant plusieurs heures, émerge devant son regard : les immeubles, les gens, les animaux, les véhicules. Cette procédure prend tout son sens dans le cadre d'une écriture à deux volets : les descriptions de lieux jouxtent des remémorations de souvenirs attachés à ces endroits. En 1969, Perec adresse une lettre à l'éditeur Maurice Nadeau en lui exposant les règles de ce dispositif. L'écrivain a choisi dans Paris 12 lieux, tous liés à son passé. Les deux descriptions de ces lieux, l'une rivée aux faits objectifs observés par Perec, l'autre mémorielle restituant des scènes passées ayant pris place en ces endroits, seront scellées. Il ne sera donc pas possible à l'écrivain d'effectuer des retouches. Chaque mois, un lieu différent sera observé et remémoré, puis chaque année, la description de chaque lieu sera effectuée à une période différente. Au bout de douze ans, chaque lieu aura été décrit et remémoré 12 fois, sans que jamais Perec puisse retravailler le texte. Le projet au cœur de ce dispositif est le temps : quand l'œuvre aura touché à sa fin, elle fera apparaître le vieillissement des souvenirs, le changement des lieux et les différences de styles d'écriture sur plus d'une décennie. Plutôt que de faire apparaître les effets du temps, Perec souhaite, parce que ces effets sont placés dans une chaîne, rendre inscriptible le temps :

54. *Id.*, « Préparation d'un portrait formel de Georges Perec », *L'arc*, n° 76, 1979, p. 57.

« le temps s'accroche à ce projet, en constitue la structure et la contrainte ; le livre n'est plus restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule ; le temps de l'écriture, qui était jusqu'à présent un temps pour rien, un temps mort, que l'on feignait d'ignorer ou qu'on ne restituait qu'arbitrairement (*L'emploi du temps*), qui restait toujours à côté du livre (même chez Proust), deviendra ici l'axe essentiel[55]. » Perec renonce à ce projet en 1974, après cinq ans de production de textes. Plusieurs écrits ont donc été réalisés, dont ces écritures de l'instantané que sont les observations minutieuses des lieux, rangées par Perec sous l'étiquette de « réels », par opposition avec l'incertitude inhérente aux « souvenirs » qui forment le volet mémoriel.

Si plusieurs de ces « réels » furent publiés dans des revues, leur procédure inspira à Perec la création de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*[56], qui est indépendante du dispositif *Lieux*. Dans cet opuscule, Perec se livre à la description de la place Saint-Sulpice à Paris, qui ne porte pas de marquage mémoriel, mais sur laquelle il exerce toutefois la même observation exhaustive que dans les « réels ». Rien de ce qui se présente au regard de Perec ne doit être excepté, aucun jugement, aucune forme de sélection ne doit intervenir. La description doit écarter toute faculté discriminante, l'écrivain devant se faire simple appareil enregistreur. Commentant dans un entretien avec Franck Venaille ces textes qu'il désigne sous le titre générique de « tentatives de description de quelques lieux parisiens », Perec insiste sur l'occlusion de toute intervention de la subjectivité au cours de ces descriptions : « Sauf que c'est un vécu qui ne sera jamais appréhendé par, comment dire cela ? Par la conscience, le sentiment, l'idée, l'élaboration idéologique ! Il n'y a jamais de psychologie. C'est un vécu à ras de terre, ce qu'on appelait à *Cause commune* le bruit de fond[57]. » La notion de bruit de fond est tout à fait centrale, car dans la description perecquienne n'intervient pas la notion d'événement, tout étant traité au même niveau. Au cours de l'écriture de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, un mariage et un enterrement ont lieu dans l'église de la place Saint-Sulpice, mais fait beaucoup plus extraordinaire, l'empereur du Japon en visite à Paris

55. Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 60.
56. *Id.*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975.
57. *Id.*, *Je suis né*, p. 89.

traverse cet endroit. Tout est ramené au même niveau d'indifférence, puisqu'aucun élément de la description n'attire à lui plus de densité verbale que les autres : « Rien ne se voit accorder de primauté sur d'autres choses[58]. »

Cette attention portée au moindre détail amené par l'instant présent est une contrainte qui n'est pas d'ordre linguistique, comme l'est le lipogramme, car c'est l'obligation de coller à tous les référents du moment qui régule l'écriture. La dimension de l'exploit, fondamentale à la contrainte, est fonction de cette attention continue au détail : « La soumission au vécu étant un travail de description minutieux[59]… » Michael Sheringham souligne qu'une lecture linéaire de ce texte est difficile à réaliser étant donné le caractère tout à fait banal des faits rapportés et que l'attention que cet écrit exige de son lecteur est proche de sa contrainte d'écriture, qui requiert une concentration sur le détail défiant nos habitudes[60]. D'ailleurs, des indications de fatigue émaillent les longues descriptions de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Gilbert Adair caractérise ce type de contrainte à l'aide de deux critères : la description doit recouvrir une intégralité, en l'occurrence celle de tous les référents observables dans un lieu pendant un temps donné, ce qui conduit à proscrire l'ellipse[61]. C'est bien par l'obstruction de tout mécanisme de sélection que Perec procède : « Ne pas dire, ne pas écrire "etc."[62]. » C'est seulement ainsi que, selon l'auteur, pourra être accomplie une vraie mesure du vécu, car l'inclusion de tous les référents observables pendant une période de temps fera voir l'existence dans son émergence, sans qu'une évaluation subjective de ces instants opère un tri entre tous ces éléments : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en

58. Gilbert Adair, « The eleventh day : Perec and the infra-ordinary », *Review of contemporary fiction*, vol. 13, nº 1, 1993.

59. Georges Perec, *Je suis né*, p. 90.

60. Michael Sheringham, « Attending to the everyday : Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec », *French Studies,* vol. 54, nº 2, 2000, p. 196. Ma traduction.

61. Gilbert Adair, *op. cit.,* p. 103.

62. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 71. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire[63] ? » Autre gage d'authenticité du vécu : l'écriture ne peut être retouchée, le texte doit être conservé tel qu'il a été produit.

D'autre part, la subjectivité de l'auteur est exclue du processus descriptif. Bien que Perec fasse partie du lieu qu'il décrit, il s'en abstrait, ne se permettant que des allusions à sa fatigue. Lorsqu'il voit quelqu'un qu'il connaît et que cette personne vient le rencontrer, Perec cesse d'écrire et ne revient pas, lorsqu'il reprend la description, sur cette parenthèse personnelle : « Perec est dans tous les cas coupé du monde extérieur. Les termes de son expérience l'éloignent de la normalité[64]. » Cette description s'étend sur plusieurs heures, conduisant Perec à une attention maniaque rivée aux plus banales occurrences. Le retrait de la subjectivité, qui sert la prévention de tout jugement de valeur au cours de l'écriture, appartenait également à la stratégie d'ensemble du dispositif *Lieux*. Le retrait de tout investissement personnel dans la conception des « réels » devait faire contraste avec le sujet se remémorant dans la partie consacrée aux « souvenirs ». Autre dichotomie : la description appartient au présent, tandis que, bien sûr, la remémoration se situe dans le passé. L'attachement au présent dans la contrainte descriptive est aussi lié aux référents qui se présentent pendant cette durée. Par contrainte référentielle, je désignerai désormais les contraintes qui obligent l'auteur à inclure dans l'écriture tous les référents présents pendant un laps de temps déterminé (*Fidget*), ou qui, comme c'est le cas avec Sophie Calle, le poussent à organiser pendant une période de temps une réunion de référents symboliques.

Effets du lipogramme et de la contrainte référentielle sur Fidget

Dans *Fidget*, le lipogramme se porte sur un mot, non sur une lettre comme dans *La disparition* de Georges Perec. La suppression d'une lettre implique, lorsqu'elle est aussi fréquente que le *E* dans notre vocabulaire, une réduction lexicale de grande importance. Le répertoire langagier disponible à Goldsmith est donc presque inchangé, puisque n'en a été soustrait qu'un terme. Cependant, la contrainte est importante, car Goldsmith doit décrire les actions de son corps. Le registre est donc autobiographique, mais c'est le principal opérateur de l'écri-

63. *Id.*, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.
64. Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 198.

ture de soi qui a été exclu par la contrainte : le pronom personnel « je ». La difficile négociation entre les impératifs de cohérence textuelle et la contrainte lexicale sera localisée dans les constructions grammaticales, alors que la contrainte dans *La disparition* contaminait l'échelle paradigmatique. Perec n'avait pas à faire face à une gêne dans les constructions phrastiques, mais devait plutôt pallier l'absence d'un mot par un substitut synonymique. Goldsmith n'est pas aux prises avec la raréfaction du langage comme Perec, il doit littéralement changer de sujet, c'est-à-dire qu'il décide d'accorder à son corps préséance sur lui-même : « Tous les mouvements sont décrits à la troisième personne ("paupières ouvrent", "bras étend"), comme si les différents organes étaient individuellement responsables de leurs propres actions [...][65]. » Rubén Gallo indique également qu'aucune émotion subjective n'est présentée, ce qui est la conséquence logique de la suppression du « je ». Goldsmith aurait pu contourner la difficulté en prêtant à ses organes des sensations de plaisir mais il a préféré ne pas cantonner son texte à une pure contrainte linguistique en étendant cette dernière à l'échelle du signifié. Privé de sujet, le corps de Goldsmith est atrophié de ses sensations. Rubén Gallo souligne que les verbes d'action isolés ne permettent pas de comprendre quel organe agit, ni sur quoi. Gallo relève l'effet dispersant de cette description, car sans sujet unitaire, chaque élément corporel parle en son nom : « Ces parties corporelles disjointes rappellent à l'esprit la théorie lacanienne du "corps morcelé", soit du "corps en pièces et morceaux", terme par lequel l'analyste français désignait l'expérience de la petite enfance d'un moi disjoint, sans coordination[66]. » Goldsmith nous invite à assister à une régression graduelle, car des successions parataxiques de verbes d'action interviennent à la fin de l'œuvre.

Un élément manque à la description : la vocalisation du corps, qui est pourtant un élément de notre physique organique. L'enregistrement oral a été pensé afin de laisser pleine liberté à l'auteur, pour que, par un effet de boucle, il ne soit contraint d'inclure dans sa description l'action d'écrire. Or, il n'y a pas de récursivité de la parole, qui pourrait être comprise dans la description. Après douze heures d'enregistrement, aucune mention n'est faite de l'état de la voix de l'auteur. Cependant, puisque la

65. Rubén Gallo, « *Fidget*'s body », *Open letter*, 12e série, no 7, « Kenneth Goldsmith and conceptual poetics », automne 2005, p. 50. Ma traduction.

66. *Ibid.,* p. 56. Ma traduction.

sensation est éprouvée par le sujet, jamais aucune fatigue musculaire ne parvient à s'insérer dans la description. La voix est donc étouffée sous la même indifférence. L'action de parler est décrite à de rares moments par l'intermédiaire des mouvements corporels qu'elle implique. « Bouche bouge », « Lèvres forment mots », « Bouche forme rond de "*swallow*" ». Ce dernier exemple est le seul véritable exercice d'autoréflexivité de la contrainte, où un verbe d'action décrivant un mouvement corporel est lui-même documenté du fait du mouvement buccal qu'il nécessite.

Une gradation de l'effet lipogrammatique est discernable, la disparition de la subjectivité de l'auteur entraînant *in fine* la désagrégation de la fonction même de sujet ainsi que de celle de complément, puisque comme le relève Rubén Gallo, ne subsiste à la fin de la description qu'une parataxe composée de verbes d'action. La description cesse d'être opérante puisque ces actions sont présentées sans contexte. Or, la contrainte référentielle de *Fidget* s'inscrit par rapport aux actions du corps, qui doivent être captées de manière exhaustive par l'auteur. Les parties corporelles ne sont mentionnées qu'en fonction des mouvements qu'elles déclenchent. Jamais ces pièces détachées ne sont décrites : on n'a nulle part aucun détail sur les pieds de l'auteur, qui pourtant jouent un grand rôle dans ses descriptions. La contrainte référentielle finit par se déployer comme seule finalité de l'œuvre, au mépris du sens. Le titre signale cette éviction finale de tout ce qui n'est pas action : le verbe « fidget » signifie remuer. Ce verbe s'impose comme titre, sans être accompagné d'un sujet ou d'un complément, car ce qui se met en scène dans cette œuvre est l'action elle-même plus que le corps.

Comme dans *Soliloquy* et les œuvres engendrées par l'*uncreative writing*, des effets de décontextualisation sont imprimés à cette description d'événements d'une grande banalité, afin de leur conférer un caractère d'étrangeté. La description du lieu ne peut apparaître dans ce texte qui se restreint aux actions du corps. Goldsmith écrit dans sa présentation de la contrainte lipogrammatique de *Fidget* : « Ainsi chaque mouvement était l'observation d'*un* corps dans l'espace, et non de *mon* corps dans un espace[67]. » La tentative d'atteindre un corps

67. Marjorie Perloff, « Vocable scriptsigns : differential poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html. Ma traduction.

universel par évacuation de la subjectivité est à mettre en parallèle avec une volonté de le situer dans un espace invariant, car dépourvu de la moindre particularité. Cette censure du lieu est bientôt rejointe par celle des objets. À 12 h, Goldsmith décrit la tasse de café qu'il porte à ses lèvres et les bras de la chaise sur laquelle il est assis. À 18 h, Goldsmith sort de chez lui afin d'acheter une bouteille d'alcool puis de la boire sur un quai abandonné. Aucun de ces lieux n'est décrit, la bouteille d'alcool est soumise à la même exclusion. L'action même d'acheter et celle d'ouvrir une bouteille sont entièrement invisibles, car seuls les mouvements corporels nécessités par ces événements sont décrits. Le procédé lipogrammatique connaît une gradation qui enveloppe peu à peu le texte dans son abîme, à la fois du point de vue du langage et de celui du signifié. La construction langagière se résorbe au seul verbe d'action, la fonction sujet étant tout entière remise en cause ainsi que tout complément d'objet. À l'échelle du signifié, la subjectivité et la spatialité proscrites emportent finalement les objets. Une autre proscription appartient aux règles d'écriture : celle des vêtements. Les contraintes d'écriture mettent en place un corps nu, auquel même les objets finissent par faillir. Ce dénuement atteint à la fin de la procédure jusqu'au corps, dont les éléments constituants se désagrègent pour ne rendre visibles que leurs actions.

La transcription de *Fidget* va prolonger cet épurement : abandonnant la posture neutre du scripteur de l'*uncreative writing*, Goldsmith supprime tous les éléments du langage qui ne sont pas désignationnels, tels les termes connecteurs et les articles. La transcription/réécriture a pour visée de présenter « un texte nu dans lequel le langage a été dépouillé jusqu'à ne plus laisser subsister que les éléments de base[68] ». La transcription est une écriture en double, qui prolonge la construction textuelle de l'enregistrement oral en la renforçant. En effet, le propre de cette description immédiate est qu'elle n'autorise pas de retour en arrière, pas de révision pendant le temps de la procédure. Plutôt qu'une écriture, la transcription est donc une réécriture. Contrairement à l'*uncreative writing*, l'enregistrement n'est pas respecté parce que l'auteur souhaite concevoir une structure textuelle cohérente, qui réponde aux normes d'écriture fixées avant l'enregistrement. La procédure ne

68. Rubén Gallo, *op. cit.*, p. 51. Ma traduction.

comprend donc pas de clinamen, puisque l'écrivain rattrape ses écarts au cours de la transcription. Cette proscription de l'écart est révélatrice de la pensée de l'intégralité, le « totalitarisme » du texte devant montrer tous les aspects des actions du corps, comme s'il était possible de circonscrire par l'écriture une telle abondance. Perec, pourtant praticien du clinamen dans *La vie mode d'emploi*[69], chasse de même toute dérive possible de la tâche descriptive dans ses « tentatives de description de quelques lieux parisiens ».

Analysant les calligrammes de Leiris, Jean-Gérard Lapacherie spécifie la nature des mots retenus par le poète : « Ce sont essentiellement des "mots pleins", que la linguistique opposait naguère aux "mots vides" ou mots grammaticaux, servant à marquer des relations[70]. » L'effet d'une telle pratique sur le langage de Leiris fait éclater le poème, qui n'a plus désormais la syntaxe pour fil unitaire. Les mots pleins se succédant organisent une parataxe, les termes entre eux manquant de toute proximité. Ce qui dans la poésie de Leiris les rattache les uns aux autres relève des propriétés du signifiant. Les mots employés par le poète ont tous des lettres en commun, ce qui autorise l'écrivain à les répartir en des structures cruciverbistes. Chez Goldsmith, le fil de la description sert d'élément unitaire, car nous savons, par cette linéarité, que ces actions se succèdent chronologiquement. Selon l'analyse de Rubén Gallo, ces mouvements corporels viennent tous d'un moi éclaté. Par conséquent, nous pouvons en conclure qu'ils n'entretiennent entre eux d'autre relation que leur situation dans le temps. Sans cette successivité, ces fragments ne pourraient s'agréger.

Ce moi défait, ces descriptions fragmentaires, sont en contradiction avec l'objet de la description, qui est éminemment personnel. Le lipogramme s'exerçant sur le sujet énonciateur, la suppression conjointe du lieu, des vêtements puis des objets, dépersonnalise le corps et les circonstances de ses actions, au point que le départ pour un magasin, l'achat d'une bouteille d'alcool et sa consommation sur un quai désert ne sont pas discernables dans la description de *Fidget*. Comment considérer cet écrit comme relevant de l'autobiographie si ces événements ne

69. Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette littérature, 1978.

70. Jean-Gérard Lapacherie, « Écriture et mise en page dans le *Glossaire* de Leiris », *Littérature*, n° 51, octobre 1983, p. 33.

sont pas inscriptibles du fait de la contrainte ? De plus, l'épigraphe du livre, empruntée à Guy Debord, souligne le caractère atypique de la situation vécue par Goldsmith : « Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent[71]. » Goldsmith organise une dérive de cette sorte, puisqu'il s'isole dans son appartement dans lequel il ne fera rien d'autre que de décrire ses actions corporelles. Se fondant sur ses conditions d'écriture et sur les circonstances exceptionnelles qui l'entourent, Goldsmith rattache *Fidget* au domaine de l'imaginaire : « Depuis le début, cette œuvre fut entièrement une œuvre de fiction[72]. »

Plutôt qu'une autobiographie, *Fidget* est une œuvre autofictionnelle. Serge Doubrovsky, créateur du concept d'autofiction à travers la théorisation de son roman *Fils*, situe dans le langage la part d'imaginaire investie dans le récit de sa vie : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage[73]. » En l'occurrence, le roman de Doubrovsky organise une diffraction de l'expérience de vie par l'expérimentation sur le langage. L'existence narrée est authentique mais la langue césurée, allitérée, rythmée et musicale, organise une mise en écho tellement différente de l'objet de la description qu'elle induit un récit parallèle : « si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction[74]. »

Fidget est également une « aventure du langage » par son fonctionnement lipogrammatique. De plus, cette exposition d'un fait autobiogra-

71. Guy Debord, « Théorie de la dérive », http://www.larevuedesressources.org/spip.php ?article38.

72. Kenneth Goldsmith, cité par Marjorie Perloff, « Vocable scriptsigns : differential poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html. Ma traduction.

73. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, quatrième de couverture.

74. *Ibid.*, p. 68.

phique, d'un corps qui est celui de l'auteur, n'enregistre ni le domaine de l'émotion, ni celui de la sensation. *Fidget* est donc une recréation du moi par le langage et par les circonstances extraordinaires dans lesquelles il est plongé. L'isolement que s'impose l'auteur et le côté spectaculaire de la procédure suffisent à faire des conditions de sa description un contexte extraordinaire dans le sens propre du terme, c'est-à-dire que l'écrivain relate une chose vécue hors des normes usuelles de son existence. Ces conditions extraordinaires d'existence sont paradoxalement pensées afin de rendre sensibles des micro-événements, des phénomènes physiques infimes. Ce niveau de description n'est pas orthodoxe dans la description de soi, qui habituellement épouse les registres émotionnels et sensibles. L'adhésion de la description à ces faits physiques infimes, de même que la tentative exhaustive de leur intégration, sont également extraordinaires, ou in-orthodoxes, dans la mesure où ils ne constituent pas un niveau de signifiance. Extrêmement banal, le micro-événement physique répertorié par Goldsmith cesse de l'être à partir de l'instant où il est intégré à ses pareils. Le fait est extrêmement ordinaire, mais le niveau de description ne l'est pas. La contrainte référentielle d'ordre descriptif introduit un univers banal qui, par la contiguïté de ses éléments infimes, cesse de l'être, tandis que le lipogramme double ce phénomène d'étrangeté en ne reconnaissant pas à ces faits leur appartenance, puisque la contrainte linguistique les prive de sujet. Le croisement des deux principes contraignants de l'œuvre est donc à l'origine de sa nature autofictionnelle. Recréation de soi par le langage et par le niveau descriptif, *Fidget* appartient à l'imaginaire tout en étant constitué par un recueil de faits réels.

Le registre de l'exploit est sensible dans l'écriture de *La disparition*, où Perec doit construire un texte tout à la fois cohérent sur le plan narratif et obéissant à la contrainte linguistique. La prouesse réalisée par Goldsmith n'est pas de cet ordre, malgré la présence de règles d'écriture formées de tabous : le recours aux parties corporelles comme sujets et l'adhésion de la description à leurs seules fonctions facilitent l'écriture. Au contraire de l'éprouvante tâche d'évitement à l'œuvre dans le texte perecquien, qui oblige l'écrivain à une écriture lente, tant est difficile la production d'un roman à l'intérieur d'un lexique exsangue, Goldsmith adopte une procédure dont les règles ne pourront le freiner dans sa description de faits immédiats. La dimension de l'exploit n'est donc pas

à chercher dans le plan linguistique du texte, mais est plutôt dans la contrainte référentielle. Cette dernière règle enserre l'écrivain dans l'immédiateté, elle en fait un esclave de l'instant présent. L'écriture, par son caractère automatique et son renoncement aux règles syntaxiques et grammaticales, ne représente aucun caractère de défi. C'est plutôt l'attention portée à des faits mineurs pendant plusieurs heures qui constitue une gageure. L'écriture ne comporte pas d'obstacle, c'est l'observation au long cours qui fatigue Perec et Goldsmith. Réduit à un sujet regardant, qui par ailleurs n'inscrit pas ses sensations, émotions, ni réflexions, l'auteur souffre de cette condition, puisqu'elle le confine à une posture physiquement difficile. Devenu simple appareil enregistreur, l'écrivain tend à devenir une machine. C'est bien un idéal mécaniste qui unit le transcripteur de l'*uncreative writing*, l'observateur des tentatives de description des lieux parisiens et le spectateur de son propre corps. La transformation machinique de l'écrivain dans l'*uncreative writing* ne sert pas les mêmes enjeux que l'attitude d'observation au sein de la contrainte référentielle. Cependant, la même dynamique anti-subjective anime ces deux procédures, car celles-ci nécessitent que soit chassé le bruit induit par nos pensées, nos émotions, nos sensations. Ces démarches anti-subjectives ne sont cependant pas vécues de la même façon. La transcription de l'*uncreative writing* implique qu'une part seulement de l'auteur ne soit pas investie subjectivement : c'est l'activité d'écriture qui ne doit pas être entachée d'une empreinte personnelle. La contrainte référentielle, puisqu'elle est liée à l'immédiat, sous-entend une activité machinique intégrale, toutes les ressources de l'auteur étant mobilisées par cette procédure. La prouesse de cette contrainte n'est donc pas d'ordre langagier, mais existentiel : la persistance à faire de soi une machine est le but vers lequel tend l'écrivain. C'est donc l'homme écrivant qui ploie sous la contrainte, plutôt que le texte qui ne répond pas à des critères de construction difficiles. Cette difficulté à être une machine plonge le texte dans le registre autofictionnel, puisque, selon l'épigraphe de Debord apposée à *Fidget*, les conditions d'enregistrement de cette œuvre en font une *dérive* situationniste. Parce que le sujet s'abroge en faveur d'un fonctionnement mécanique de l'individu, on peut évoquer une recréation de soi caractéristique de l'autofiction.

Cet imaginaire machinique est porté à la fois par les deux contraintes, puisque la proscription linguistique de la subjectivité par le lipogramme

aide la contrainte référentielle fondée sur l'absence de toute sélection, de tout jugement, par rapport aux éléments à décrire. Contrairement aux *réels* de Perec, Goldsmith réécrit au cours de la retranscription le texte d'origine afin de le faire mieux adhérer à la contrainte lipogrammatique et afin de proscrire tous les termes qui ne sont pas nominatifs. Toutefois, cette réécriture est faite de retraits d'éléments textuels, et non de modifications ni d'additions. La description des référents est donc maintenue, puisque les retouches se portent sur des éléments linguistiques qui n'ont pas d'enjeu représentatif. Tout ce qui est de l'ordre de la désignation est conservé, car ainsi la contrainte référentielle est préservée. Perec fait de l'absence de réécriture un gage d'authenticité de la description ; Goldsmith se situe dans le même contrat d'authenticité, car dans les démarches des deux écrivains, la production d'un document est la visée de la procédure. Comme c'est le cas d'une photographie ou des textes médiatiques transcrits par Goldsmith, le document doit être amené tel quel aux yeux du lecteur, toute révision pouvant compromettre sa teneur objective. L'idéal mécaniste est celui d'une écriture qui ne serait à aucun moment émotionnelle, ni de l'ordre de la sélection, d'où serait exclue toute intellection discriminante, et cela afin de porter sur la page un élément du vécu humain qui ne serait entaché par aucune des confusions ou perturbations inhérentes à nos processus de pensée.

Sophie Calle : rituels et pseudo-enquêtes

À l'exemple de Goldsmith, Sophie Calle produit une écriture de soi autofictionnelle par l'effet d'étrangeté issu de (ou découlant de) la procédure, bien que, dans *20 ans après*, la recréation soit cantonnée à une composante de l'œuvre, sans que l'autre pan du dispositif ne semble être contaminé par cet imaginaire. Face au rapport du détective filant Calle, qui construit aux yeux de l'artiste qui l'a commandé une image de soi colorée d'altérité, se juxtapose un journal intime de facture classique, exposant une intériorité presque banale. Cette double auctorialité, partagée entre Calle et le détective qui la suit, est exemplaire de la structure formelle des œuvres de cette écrivaine-artiste, puisqu'elles sont partagées entre écriture et photographie. *20 ans après* rejoint par son système d'autres œuvres de Calle, qui ont en commun

la conduite d'une procédure normée par des contraintes. Ces procédures sont pétries d'arbitraire et sont motivées par une quête, bien que celle-ci, qui n'a souvent pas de cause, puisse paraître absurde : « Puisqu'il est mis en scène, le projet-situation est artificiel, une qualité reflétée par l'emploi par Calle de termes tels que *rituel* ou *pseudo-enquête* afin de décrire certains de ses projets[75]. »

Les règles

Ces termes ne sont pas équivalents, chacun pouvant différencier les procédures adoptées par Calle. Le rituel consisterait en un comportement à adopter, dont il resterait des traces et qui s'étalerait sur de nombreuses années. Parfois motivées, ces actions seraient formées d'une contrainte à respecter à un moment précis de l'année, d'où la connotation religieuse de l'emploi du terme « rituel ». *Le rituel d'anniversaire* fut conduit par Calle de 1980 à 1993. Chaque année, au moment de son anniversaire, l'artiste invite un nombre de convives correspondant à son âge : 27 invités viendront célébrer son 27e anniversaire, étape à laquelle se situe le début de la procédure. Un des convives est inconnu de Calle, il est choisi par un des invités. Les cadeaux qu'ils offrent ne sont pas utilisés mais conservés dans une vitrine. La contrainte consiste en l'impossibilité de sortir les cadeaux de la vitrine. Chaque fois que Calle succombe à la tentation, elle le note et s'en explique dans le texte jouxtant la photographie des cadeaux d'une année. L'artiste emploie toujours le terme « résister » lorsqu'elle donne les raisons de ses infractions à la contrainte : « Je n'ai pu résister à la tentation d'écouter *Carmen* et d'emprunter – à 72 reprises – les bottines[76]. » Comme l'indique le terme « rituel », on est dans l'ordre du religieux, puisque toute brèche dans le système contraignant est vécue comme un abandon à la « tentation ». Cependant ce dogme n'a pas une origine divine mais purement individuelle : Calle l'a édifié afin de se prouver qu'on pense à elle, qu'elle n'est pas complètement isolée. Ces cadeaux la rassurent, ils

75. Johnnie Gratton, « Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle », dans Gill Rye et Michael Worton (dir.), *Women's writing in contemporary France : new writers, new literatures in the 1990s,* Manchester University Press, 2002, p. 158. Ma traduction.

76. Sophie Calle, « Le rituel d'anniversaire », *Doubles jeux,* livre II, Arles, Actes Sud, 1998, p. 35.

sont autant de liens avec les autres. Ils apportent une preuve d'existence d'un rapport avec autrui. Tous les objets et écrits exogènes intégrés par Calle dans ses œuvres agissent de la sorte.

Pour son œuvre *La garde-robe*[77], Calle adopte un rituel collectif, celui du don pendant la période de Noël, mais elle le transforme en envoyant un cadeau à un destinataire qu'elle n'a jamais rencontré. Calle admire la prestance physique d'un conférencier un jour de décembre 1985, mais désapprouve les couleurs de sa cravate : elle lui fait parvenir anonymement une cravate de meilleur goût. Quelques jours plus tard, elle voit le récipiendaire de son cadeau arborer cette cravate dans un restaurant. Cet homme, qu'elle croise régulièrement sans vraiment le connaître, recevra anonymement un vêtement chaque Noël de 1985 à 1992. Calle peut souvent constater que cet homme porte ce qu'elle lui envoie. Pourtant, elle n'essaie jamais d'établir un véritable contact avec lui, puisqu'elle décide que cette rencontre aura lieu lorsqu'elle l'aura entièrement ré-habillé. À cet égard, le rituel de *La garde-robe* est exemplaire des procédures de Calle, qui s'approprient une convention en ne la reproduisant pas à l'identique, en la déplaçant et en la rendant par cette tangente étrange du fait de cette fausse adhésion à un comportement social.

L'œuvre *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* requiert de Calle qu'elle écrive des textes construits avec des mots comprenant les lettres B, C, puis W avant qu'elle ne les acte. Une contrainte approchante, dite monovocalique, a été appliquée par Perec dans *Les revenentes*[78] et par Christian Bök dans *Eunoia*[79]. *Les revenentes* est un roman composé de mots ayant pour seule voyelle la lettre E, alors que chacun des cinq chapitres d'*Eunoia* déploie des termes ne comptant que chacune des voyelles à tour de rôle. La lettre B, par son redoublement, évoque la figure de Brigitte Bardot, dont la photo et la référence furent censurées par l'éditeur de peur de représailles judiciaires, mais dont l'apparence est émulée par Calle qui se pare d'une perruque blonde et d'une chemisette érotique. B commence le mot « bestiaire ». Aussi tous les noms d'animaux commençant par B suscitent-ils la présence aux

77. *Id.*, « La garde-robe », *Doubles jeux,* livre II, Arles, Actes Sud, 1998.
78. Georges Perec, *Les revenentes*, Paris, Julliard, 1972.
79. Christian Bök, *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001.

côtés de l'artiste de leurs référents qui, par photomontage, entourent paisiblement les flancs de Calle au lit. Le texte a en l'occurrence provoqué une photographie, mais dans les pages développées autour des lettres C et W, les écrits vont inspirer des scénarios d'action, qui sont autant de scripts de performance.

La lettre C, se redoublant, installe les prémisses d'une action : « C, comme Calle et Calle au cimetière[80] ». Cette page se conclut avec une dernière répétition : « Cia, Ciao[81]. » Après l'écriture du texte, Calle se rend au cimetière, en présence de son père, et écrit sur le caveau familial : « Cia Ciao ». Une photo atteste l'accomplissement de l'action dictée par le texte. Une seconde répétition du C fait émerger « Calle à confesse ». Tentant de se confesser auprès d'un prêtre, Calle est rudoyée par celui-ci qui lui rétorque qu'il n'écoute que les chrétiens, mais qu'elle peut pour elle-même énoncer ses péchés. C'est à cette tâche que s'astreint le deuxième texte en C : « Conséquemment, j'ai Conté sous Cape Certains de mes Crimes Caractéristiques : Cette Capacité à me Comporter Comme une Chipie, Capricieuse, Cancanière, Cachottière, Coquine, Concupiscente, Coquette [...][82]. » À cette occasion, le jeu de langage « Calle à confesse » a été le postulat d'une action, dont la suite a abouti à un texte. Une photographie montre Calle se recueillant dans une église. La récursivité entre langage, texte, action et photographie, qui apporte la preuve d'une performance, est entière et exemplifie l'inextricable fusion entre l'écriture et l'image dans l'œuvre de cette écrivaine-artiste.

Le segment en W en apporte une preuve supplémentaire puisque Calle, attachée à la reprise de la même initiale, prend un Wagon vers la Wallonie (pour un départ vers Liège), et lit : *W ou le souvenir d'enfance*[83] de Perec. Ce rituel d'écriture et d'actions, fait d'autant d'étapes qu'il y a de lettres, s'apparente à la procédure de conservation dans *Rituel d'anniversaire* et de don dans *La garde-robe*, en étant fondé par un comportement très précisément défini qui doit être suivi par l'artiste. *Le rituel d'anniversaire* détourne la cérémonie d'anniversaire en

80. Sophie Calle, « Des journées entières sous le signe du B, du C, du W », *Doubles jeux,* livre I, Arles, Actes Sud, 1998, p. 46.

81. *Ibid.,* p. 47.

82. *Ibid.,* p. 53.

83. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

empêchant Calle de profiter de ses cadeaux. *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* se départ de cette structure en n'étant motivé par aucun phénomène social. Cependant, la contrainte est là encore extérieure à l'artiste, puisqu'elle lui a été dictée par Paul Auster dans son roman *Léviathan*[84]. L'écrivain new-yorkais a créé dans son roman une variante fictionnelle de Sophie Calle, avec son consentement, sous le nom de Maria Turner. Ce personnage, double de Calle, accomplit dans le roman des procédures que son modèle avait déjà accomplies, plus quelques autres inventées par Auster. Après la lecture de *Léviathan*, Calle décide de réaliser ces œuvres fictionnelles, dont *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W.* Ce que Calle désigne sous le terme de rituel serait donc un cérémonial à observer, dont les attendus lui seraient extérieurs, mais qu'elle pourrait décliner à sa façon : l'artiste célèbre Noël et son anniversaire en altérant certaines formes de la coutume, tout comme elle actualise la contrainte émanant de Paul Auster en écrivant un texte selon les thématiques qu'elle souhaite y inscrire.

Ces rituels ont un enjeu émotionnel : ils éloignent le sentiment de solitude dans *Le rituel d'anniversaire*, organisent une proximité avec un homme admiré dans *La garde-robe*, ou avec Paul Auster en réalisant une contrainte qu'il a imaginée. Dans la pseudo-enquête, l'objet de la procédure n'est pas l'accomplissement d'un état émotionnel, mais d'arriver à une forme de connaissance sur un objet. L'enquête peut être portée sur les autres, comme elle peut l'être sur soi. Cette connaissance est souvent dérisoire, car les formes de l'autre ou de soi qui sont abordées sont souvent situées à l'échelon du détail quotidien et banal. L'enquête ne se construit pas par un rapport direct avec les autres, mais à travers des individus ou objets intermédiaires. *Le rituel d'anniversaire* appartient en partie à ce registre, bien que cette procédure ne soit pas présentée par l'auteure sous forme d'une recherche sur soi. Pourtant, une forme de portrait par personnes et objets interposés se dégage de cette œuvre. Les cadeaux sont offerts par des amis de Calle qui, en choisissant les objets qui pourraient la séduire, dessinent les contours d'une individualité. Ce recours à l'objet pour définir une personne est caractéristique des pseudo-enquêtes conduites par Calle, qui toutes

84. Paul Auster, *Léviathan*, Arles, Actes Sud, 1996.

s'abstiennent d'un rapport direct avec l'individu observé. *La garde-robe* est également un rapport distant à l'autre, qui prend pour intermédiaires des objets. Calle utilise le terme de « pseudo-enquête » afin de souligner l'absence de tout caractère professionnel ou scientifique à cette approche. Les procédures où elle emploie les services de détectives privés soulignent l'écart entre ses investigations et celles menées par des spécialistes.

Pour *Suite vénitienne*[85] (1980), Calle recherche un homme qu'elle a rencontré au cours d'une soirée et dont elle sait qu'il est parti à Venise. Une partie de l'enquête est passée à retrouver les traces de cet homme, la suite de l'investigation consiste à documenter ses parcours dans la ville à l'aide d'un rapport écrit et de photos. Afin de réaliser *L'hôtel*[86] (1981), Calle se fait engager comme femme de chambre dans un hôtel. La procédure consiste à interroger les objets des visiteurs de l'hôtel, impudiquement fouillés et exposés à l'œil de l'appareil photo. Le texte a une pure fonction descriptive. L'enquête n'en est pas vraiment une, puisqu'à nul moment n'est tentée la moindre extrapolation à partir de ces indices d'existences privées. *Le carnet d'adresses*[87] (1983) continue ce processus d'interrogation sur une personne, produit à partir d'instances intermédiaires. Un objet ouvre la procédure : Calle découvre un agenda rempli d'adresses. Elle le photocopie, envoie le carnet à son propriétaire, puis s'efforce de rencontrer toutes les personnes présentes dans cet agenda. L'intermédiaire est donc cette fois-ci un ami de la personne sous enquête, mais la règle constitutive des précédentes procédures est respectée, puisqu'aucun contact direct n'est établi avec le propriétaire de l'agenda.

Avec *Le strip-tease*[88] (1981), Calle commence à mener des enquêtes sur sa propre personne. L'artiste veut connaître l'expérience de devenir un objet sexuel, mais au regard de l'autre. Pour cela, elle se fait engager dans un club de strip-tease parisien et se fait photographier par une amie. L'œuvre consiste en la présentation de ces clichés, afin de faire adopter au spectateur une attitude de voyeur. Non seulement Calle devient-elle

85. Sophie Calle, « Suite vénitienne », *Écrit sur l'image*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

86. *Id.*, « L'hôtel », *Doubles jeux*, livre V, Arles, Actes Sud, 1998.

87. *Id.*, « Le carnet d'adresses », *Doubles jeux,* livre VI, Arles, Actes Sud, 1998.

88. *Id.*, « Le strip-tease », *Doubles jeux,* livre III, Arles, Actes Sud, 1998, p. 19-45.

un objet sexuel à son propre regard qui a le loisir de s'attarder sur ces photos, mais elle prolonge l'exhibition d'un moment par un ouvrage, faisant d'elle la cible d'un voyeurisme démultiplié et permanent. Pour *La filature*[89] (1981), Calle installe un dispositif qui la prend là encore au crible d'un regard photographique et voyeur, mais en le désexualisant puisque c'est un détective qui prend en charge cette position. Calle, par l'intermédiaire de sa mère, a effectivement demandé à être suivie, afin de pouvoir confronter le rapport écrit et les clichés du détective avec son propre journal intime, agrémenté d'un autoportrait photographique. À l'initiative du galeriste Emmanuel Perrotin, Calle utilise la même procédure vingt ans après, dans l'œuvre du même nom. Les procédures de filature, à l'endroit de l'artiste elle-même ou de quelqu'un d'autre, sont exemplaires de la forme phototextuelle de ses œuvres. À l'instar de nombreux rituels et pseudo-enquêtes, *La filature* et *20 ans après* sont partiellement une observation d'une personne sur laquelle on enquête sans avoir de contact avec elle. Cette distance est juxtaposée à l'exposition d'une intériorité, sous la forme du journal intime de Calle. L'artiste intègre la distance à soi par l'apport d'un regard extérieur à un dispositif qui la confronte avec une immédiateté du sujet. Comme les autres pseudo-enquêtes, l'enjeu est une connaissance, apportée parallèlement par le regard de l'autre et la voix intérieure de l'auteure.

Calle a toujours besoin de plusieurs actants dans ses procédures, qui ont parfois une part d'auctorialité. Les convives fournissent les cadeaux qui seront intégrés au *Rituel d'anniversaire*; l'agenda de la personne sous enquête est le cœur de l'œuvre *Le carnet d'adresses*; le rapport du détective est un pan de *La filature* et de *20 ans après*. Pour *La filature*, un troisième actant intervient: un ami de Calle photographie le détective. Ne sachant pas précisément quel serait le jour de filature, l'agence ne l'ayant renseignée que sur la semaine où elle prendrait place, Calle demande à un ami de se poster chaque jour à 17 heures devant le Palais de la Découverte. L'auteure prend au piège le détective en l'emmenant en ce lieu, où il est photographié puis suivi à son tour par son ami. La nécessité ressentie par Calle de s'observer par le regard de l'autre se double d'une curiosité envers l'auteur de cette attention: «Ainsi, Sophie Calle construit au travers de la grille qui devient dès lors triple (la

89. *Id.*, «La filature», *Doubles jeux,* livre IV, Arles, Actes Sud, 1998, p. 110-149.

sienne, celle du détective et celle de l'ami témoin), un enchevêtrement et une stratification des niveaux de la narration et de l'énonciation par l'improbable filature d'elle-même[90]. » Une ontologie est perceptible dans cette démultiplication : ne pourrait exister que ce qui est observé. C'est bien ainsi que Calle présente l'usage des photographies dans ses œuvres : « Alors j'ai demandé à ma mère d'engager un détective privé pour me suivre, sans qu'il sache que j'avais arrangé cela, et fournir des preuves photographiques de mon existence[91]. » Les procédures d'enquête ont donc une qualité documentaire : elles certifient que l'individualité investiguée a bien une réalité.

Cette confirmation d'existence par le regard de l'autre passe par la régulation de celui-ci, puisque « les gens se déplacent à l'intérieur de la vie de Calle par le moyen de rituels temporaires auxquels ils sont invités à participer ; ils sont un élément intégral de ses performances[92] ». Ce regard n'est donc pas entièrement exogène, il est plutôt le produit d'une symbiose entre Calle et ceux qu'elle manipule parfois à leur insu. C'est un rapport de soi à soi que l'auteure développe dans les processus de filature, mais l'autoréférentialité est le propre des personnages de fiction. Ils affirment exister, tandis qu'ils ne présentent au regard du lecteur aucun référent externe aux pages de papier. Faisant référence à elle-même, Calle a besoin, afin de devenir un signe valide, d'être confirmée en tant que tel par le regard de l'autre. C'est en cela que sa démarche autobiographique est singulière : l'assertion la plus fondamentale qui accompagne toute écriture de soi, à savoir « j'existe », n'est pas tenue pour un postulat fiable. Il faut apporter la preuve de cette affirmation : le journal intime nécessitera dès lors, afin de ne pas être considéré comme fictionnel, une contrepartie documentaire, qui fournira des preuves de la réalité de l'auteure.

Dans *La filature* et *20 ans après*, la place de l'autre est régulée par une procédure d'enquête qu'il croit maîtriser, mais dont il est l'objet, car

90. Perin Emel Yavuz, « Mise en récit et mise en œuvre : de l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités,* n° 7, 2006, p. 101.

91. Adrian Searle, *Talking Art I*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1993, p. 32. Ma traduction. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

92. Martine Delvaux, « Sophie Calle : follow me », *Intermédialités,* n° 7, 2006, p. 154. Ma traduction.

Calle organise sciemment tous ses parcours en vue de leur présentation dans le rapport du détective. Dans *La filature*, elle fait traverser au détective un cimetière qu'elle avait l'habitude de visiter étant enfant, de même que les jardins du Luxembourg où pour la première fois elle a embrassé un amoureux. À la fin de la journée, elle tente de faire photographier son père par le détective. Calle organise la même sorte de parcours chargé d'étapes symboliques dans *20 ans après*, dont encore une fois un cimetière qui contient le caveau familial, le Centre Pompidou qui présente une rétrospective consacrée à l'artiste, une visite à la demeure d'une jeune fille disparue qui avait beaucoup d'admiration pour l'auteure. Calle réalise une présentation d'elle-même qui a pour visée de rassembler en une seule journée tous les traits dominants de son existence. C'est donc à une contrainte référentielle que Calle soumet sa journée, qui consiste à faire voir en ce laps de temps tous les lieux et personnes qui ont marqué son passé ou qui dominent son présent. Cette contrainte ne se porte pas sur le journal intime, qui est écrit d'une manière libre, sans qu'aucune règle textuelle décidée *a priori* ne le régule, mais sur Calle en personne, qui doit réussir à organiser ses parcours et ses rencontres dans un laps de temps déterminé, tous ces référents devant être éminemment signifiants par rapport à sa mémoire et à sa vie présente.

Cette imposition de la contrainte sur l'auteure en tant qu'individu, plutôt que sur sa tâche d'écrivain, est comparable à celle qui fait de Goldsmith un scribe occupé à une entreprise immense ou qui l'oblige à prêter attention pendant treize heures au moindre mouvement de son corps. Comme dans *Fidget*, où Goldsmith doit s'échapper du cours normal de son existence afin de se livrer à son travail maniaque, Calle doit aménager un segment court de sa vie d'une manière inhabituelle afin que puisse se réaliser la procédure. La contrainte existentielle à laquelle se livrent les deux écrivains est pourtant d'un ordre différent : Goldsmith se réinvente une vie autour de la procédure, au point qu'il la considère comme fictionnelle ; Calle, quant à elle, doit densifier une journée afin que n'y entre rien d'insignifiant. La journée de Calle est donc atypique par rapport à un contexte quotidien, puisque celui-ci, d'ordinaire, abrite à la fois des faits importants et des événements qui n'ont aucun caractère représentatif de la biographie d'un individu. L'importance qu'accorde Calle à cette journée en la chargeant d'actions, de lieux et de personnes

symboliques fait de cette durée une métonymie biographique : sont rassemblés dans une journée tous les éléments d'une vie. On peut donc constater une opération de détournement de la vie courante par la procédure de Goldsmith dans *Fidget* et celle de Calle dans *La filature* et *20 ans après*, bien que Goldsmith réinvente son existence, tandis que Calle la condense à un degré qui la fait sortir de la banalité.

Le détective est quant à lui situé dans une autre posture puisqu'au cours de l'écriture de son rapport, il doit éviter tout symbolisme. Sa démarche est donc de présenter une réalité sans épaisseur, c'est-à-dire sans signifiance. Le lecteur du rapport comprendra peut-être l'importance de telle ou telle personne, de tel ou tel lieu, car il détient des informations sur le contexte. Pour qu'une interprétation des faits et gestes de la personne surveillée soit possible, le détective doit s'abstenir de toute remarque personnelle, en définitive presque de toute capacité d'intellection. Son écrit complète ses photographies en entrant dans la même catégorie documentaire. Dans son article « Du documentaire au documontage : *20 ans après* de Sophie Calle », Johnnie Gratton relève un trait distinctif des photos du détective : elles tentent toutes de présenter Calle de face. La photo d'identité est donc la règle de la procédure d'enquête, car il faut que l'image concorde avec le nom : « Il s'agit d'un exercice répété de constat et de contrôle, exercice qui cherche à attester l'identité du sujet, à travers ses diverses apparitions photochimiques, en termes de "mêmeté" et non pas d'"ipséité"[93]. » La recherche d'une multiplicité en une même figure, de tous ses « autres » photographiques, de tous les points de vue non concordants sur une même personne physique, pourrait être la substance d'une démarche artistique. C'est au contraire à un dénuement que le détective doit parvenir, en abordant une figure en tentant de lui faire adopter une récurrence. Sous la richesse du vécu de Calle, le détective ne voit que l'élément de réalité nu ; de la même manière, il réduit l'image à une identité fausse. Le rapport du détective est donc le fruit d'une mécanicité, un idéal de retrait subjectif qui traverse également les œuvres de Goldsmith. Lorsqu'il se fait scribe, Goldsmith n'est qu'un second appareil enregistreur après le magnétophone, ce second mécanisme faisant des sons des

93. Johnnie Gratton, « Du documentaire au documontage : *20 ans après* de Sophie Calle », *Intermédialités,* n° 7, 2006, p. 173.

textes. Aucune intellection n'est requise, bien au contraire : Goldsmith, à ce stade de la procédure, doit s'abstraire en tant que sujet, en se gardant de gommer toute répétition ou sonorité sans signification. L'auteur de *Fidget* se veut pareillement enregistreur uniforme des mouvements corporels, en évitant à tout moment d'opérer la moindre sélection entre ces actions.

Cette mécanicité implique une distanciation par rapport à soi-même, puisqu'elle nécessite que soient tues des composantes fondamentales de la personnalité. La distance est constituante des contraintes employées par Calle : « Comme tout jeu, celui-ci avait sa règle fondamentale : rien ne devait y arriver, nul événement qui eût créé un contact entre eux ou une relation[94]. » Les rituels et les enquêtes de Calle s'organisent à partir d'objets ou de personnes intermédiaires entre l'auteure et l'individu sous enquête. De la même façon, l'enquête portée sur l'auteure elle-même nécessite que soit incorporée la même contrainte : la distance de soi à soi sera assurée par le rapport du détective. D'après Jean Baudrillard, Calle, en filant Henri B. dans *Suite vénitienne*, accomplit un travail de séduction, car elle est habitée par le désir d'être découverte. C'est ce qui se produit, Henri B. se retournant et démasquant Calle. Henri B. lui propose une promenade ; Calle répond par l'affirmative, écrivant par la suite : « J'accepte. Je suis à sa disposition[95]. » Selon Baudrillard, Calle s'est déjà placée entre ses bras de manière figurée, puisqu'elle est, dès le moment où elle trouve la trace de Henri B., assujettie à sa volonté : « Suivre l'autre, c'est prendre en charge sa trajectoire, c'est veiller sur sa vie sans qu'il le sache, c'est jouer le rôle mythique de l'ombre qui traditionnellement vous suit et vous protège du soleil – l'homme sans ombre est exposé à la violence d'une vie sans médiations – c'est le délester de ce fardeau existentiel qu'est la responsabilité de sa propre vie – simultanément celui ou celle qui suit est aussi délestée de la sienne, puisqu'elle s'engage aveuglément dans la trace de l'autre[96]. » Le suivant, elle s'annihile, ne laissant place qu'aux motivations et aux désirs de Henri B. Ce rapport amoureux croît au détriment de la personnalité de Calle, mais son aspect extraordinaire, qui le fait

94. Jean Baudrillard, « Please follow me », *Écrit sur l'image*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 84.

95. Sophie Calle, « Suite vénitienne », *op. cit.*, p. 56.

96. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 88.

sortir de toute banalité, est qu'il est vécu sans rencontre avec l'être désiré. Henri B. parti, Calle tente de dormir dans sa chambre d'hôtel, sans succès. C'est la même distance, définitoire de la contrainte, qui fait souffrir Calle devant les objets qui lui sont offerts pour son anniversaire, sans qu'elle puisse en profiter.

Les clinamens

Les clinamens utilisés par Calle sont entièrement dissimulés, difficilement repérables. La procédure ayant pour objet d'apporter des preuves documentaires – de sa propre existence dans *La filature* et *20 ans après*, de l'intérêt des autres dans *Le rituel d'anniversaire*, d'une vie privée chez les visiteurs de *L'hôtel* –, le clinamen aura une dynamique opposée, en insérant un élément fictionnel qui aura toutes les apparences d'un document. La procédure ayant été conçue pour conforter le sentiment de réalité de quelque chose ou de quelqu'un, le clinamen aura pour effet de faire porter le doute sur cette attestation.

N'étant jamais dénoncé par l'auteure, cet élément fictionnel contamine tout l'édifice de l'œuvre, autour duquel se déploie une tentative de lecture d'un défaut, d'une fausse note, d'un document inharmonieux, d'une aspérité dans la structure. Au cours de la procédure de *L'hôtel*, Calle ne parvient pas à accéder à une chambre. Elle pallie ce mystère en le remplissant d'objets, en mettant en scène une chambre fictive : « Donc chaque fois qu'il y a un mensonge, et généralement il y en a un dans chaque œuvre : c'est ce que j'aurais aimé trouver, et n'ai pas vu » (*TA*, 37, ma traduction). La fiction comble une frustration générée par le caractère peu spectaculaire des résultats de la procédure. Les objets trouvés dans les chambres d'hôtel sont souvent tout à fait ordinaires, peu de surprises surviennent pendant cette enquête. La chambre fictionnelle est-elle celle où Calle découvre tous les objets sous plastique ? C'est la seule fois où un personnage un peu spectaculaire intervient dans ce récit d'une grande platitude. Le locataire de la chambre, sans doute atteint d'une névrose maniaque, protège tous ses objets dans un sac plastique.

Pensé afin de couvrir d'une apparence spectaculaire les résultats décevants d'une enquête originale, le clinamen peut également combler les défauts des procédures, en particulier l'absence d'une fin. Les procédures de Goldsmith sont régulées jusqu'à leur étape finale, qui est

prévue au cours de la définition du projet de l'œuvre. Ainsi l'enregistrement de *Soliloquy* est-il fixé d'avance à une semaine, puis sa transcription, qui est un travail quantitativement déterminé, doit aboutir dans le texte de l'œuvre, tel qu'il sera présenté dans le catalogue de l'exposition. De même, *Fidget* doit en théorie être « écrit » le 16 juin 1997, de 10 heures à 24 heures, puis une fois sa transcription achevée, l'œuvre peut être imprimée. Certaines procédures de Calle, en revanche, n'ont pas été organisées pour ce qui est de la clôture. C'est le cas dans *Le strip-tease*, qui ne comprend pas une fin assignée avant le début de l'exécution de la performance. Comme le remarque Anna Khimasia, la photo qui clôt l'ensemble des clichés pris par l'amie de l'artiste est à l'évidence une mise en scène : « La documentation photographique à la fois authentifie la performance tout en la niant : cela aurait-il pu avoir lieu tandis que quelqu'un prenait des photos[97] ? » Cette photographie censée apporter une preuve de l'exécution de la performance saisit effectivement un moment d'une telle intensité dramatique qu'il est difficile de croire que l'amie de Calle aurait pu se contenter d'être une observatrice. Calle, selon son récit, aurait été attaquée par une autre stripteaseuse : « Le 8 janvier 1981, une de mes collègues, à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la roulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne après avoir tenté de me crever les yeux avec[98]. » Le dernier cliché photographique représente Calle inconsciente dans cette roulotte, la perruque blonde arrachée révélant ses cheveux noirs, une tache de sang séchant près de son corps pantelant. Cet événement, par l'artificialité du document qui en rend compte, est à l'évidence entièrement fictionnel. On peut considérer que la fonctionnalité de ce clinamen, qui dévie du réalisme des photographies précédentes, ajoute au spectacle de la nudité de l'auteure, par ailleurs guère innovateur, ressemblant aux pages de magazines érotiques sans originalité. De plus, cet épisode imaginaire joue un rôle de clausule dans l'œuvre. En effet, la mention de la date en ouverture de la dernière page écrite est très révélatrice, car elle dénonce, par son caractère fictionnel, le défaut principal de la structure procédurale : celle-ci ne comporte pas de fin pro-

97. Anna Khimasia, « Authorial turns : Sophie Calle, Paul Auster and the quest for identity », http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/khimasia.htm. Ma traduction.

98. Sophie Calle, « Le strip-tease », *op. cit.*, p. 43.

grammée. Calle embellit donc la fin de la procédure en lui insufflant d'abord un motif de clôture, puis une espèce de remise en cause, car l'addition d'un épisode si évidemment fabriqué compromet la crédibilité de toute l'œuvre. L'enquête repose sur la preuve documentaire amenée par les clichés photographiques ; le clinamen, par sa brèche dans le système, falsifie tous les constats précédents.

À partir d'une telle remise en cause, on peut être amené à considérer que toutes les procédures de Calle sont artificielles, imaginaires, qu'elles ne sont pas le fruit d'une enquête mais d'une « écriture » qui utilise l'usage probatoire de la photographie et l'aura de sérieux diffusé par un texte constatif. C'est le parti que prend Joanne Lalonde lorsqu'elle analyse des œuvres hypermédiatiques conjuguant régime iconique et textuel, dont *20 ans après* de Calle : « Je ne crois pas aux récits réalistes de Sophie Calle. Devant la position paradoxale du mentir/vrai, je choisis volontairement la part de la fiction[99]. » La notion de mentir/vrai, développée par Louis Aragon[100], a été reprise par Vincent Colonna[101], qui définit l'autofiction comme la transposition d'une personne réelle, en l'occurrence celle de l'auteur d'une œuvre, dans un contexte imaginaire. L'exemple le plus célèbre de cette recréation de soi est celui de Dante qui se décrit dans *La divine comédie*[102] sous l'espèce d'un double onirique se déplaçant dans les Enfers et dans le Ciel en compagnie du fantôme de Virgile. Pour le lecteur incrédule, Calle emploierait sa personnalité et sa mémoire pour les faire fructifier imaginairement dans de fausses procédures.

L'ouvrage *Des histoires vraies*[103], paru en 1994, puis une édition augmentée parue en 2002, intitulée *Des histoires vraies + dix*[104], proposent une série de réminiscences étayées par une photographie et un texte explicatif. Or, certaines de ces histoires sont trop bizarres pour être véridiques, comme le plat *Rêve de jeune fille*[105], figurant deux boules de

99. Joanne Lalonde, « Chroniques et tableaux, un parcours de quelques récits web », http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=261.

100. Louis Aragon, *Le mentir vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

101. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch (FR), Tristram, 2004.

102. Dante Alighieri, *La divine comédie*, Paris, Jean de Bonnot, 1971.

103. Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 1994.

104. *Id.*, *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002.

105. *Ibid.*, p. 12-13.

glace et une banane, qui lui aurait été offert dans un restaurant alors que l'auteure était une très jeune femme. La preuve photographique est à l'évidence une reconstitution, voire plus probablement une invention. Johnnie Gratton relève la même faillibilité du contexte documentaire de l'œuvre, dont la fonction est d'apporter une preuve de l'histoire narrée, mais l'improbabilité de cette dernière compromet tout apport de preuve. Cet auteur décrit la photo et le texte de *La lettre d'amour*[106] pour pointer ce qui, dans ce dispositif de deux pages, sape toute crédibilité : « La preuve probatoire de la photo est ironique. Cependant, dans la mesure où l'histoire révèle ce que la lettre en elle-même, et la photo de la lettre en elle-même, ne peuvent indiquer : que c'est une fausse lettre d'amour, une pure fiction[107]. » Cette double page articulée entre une photographie et un texte est issue d'une procédure mise en jeu par Calle voici quelques années : l'auteure avait demandé à un écrivain public de lui écrire une lettre d'amour. Celui-ci lui aurait envoyé quelques jours plus tard un long poème de plusieurs pages. Johnnie Gratton est incrédule devant cette histoire trop romantique pour être véritable. Mais selon moi c'est la preuve documentaire amenée par la photographie qui, par son imprécision, dénonce son caractère factice. Nous ne voyons de ce long poème que quelques pages floues, seules quelques lignes étant lisibles. Une photographie probatoire, effectuée par une professionnelle telle que Calle, aurait rendu lisible une grande partie de ce texte.

Puisque nombre des anecdotes contenues dans *Histoires vraies + dix* sont visiblement imaginaires, on peut inférer que son titre est ironique et souligne de fait la fictionnalité de tous ces micro-récits. Le titre *Histoires vraies* renvoie peut-être à l'ouvrage du même nom de Lucien de Samosate[108]. Vincent Colonna fait de cette œuvre l'ancêtre de l'autofiction. Lucien de Samosate se prête des aventures extraordinaires en des contrées exotiques qu'il n'a en vérité jamais visitées. La photographie est crucialement mise en cause par les fausses anecdotes d'*Histoires vraies*, car elle est le moyen de vérification, d'assertion du texte. À

106. *Ibid.*, p. 22-23.

107. Johnnie Gratton, « Sophie Calle's *Des histoires vraies* : irony and beyond », dans Alex Hugues et Andrea Noble (dir.), *Phototextualities : intersections of photography and narrative*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003, p. 185. Ma traduction.

108. Lucien de Samosate, *Histoire vraie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

l'appui d'une telle fictionnalisation par subterfuge de la probation dans toute l'œuvre de Calle, on peut ajouter les fausses photographies de Henri B. et de sa compagne dans l'ouvrage *Suite vénitienne*. Henri B. n'a accepté la publication du recueil de photos et de textes de Calle qu'à la seule condition que les clichés le représentant avec sa compagne soient remplacés par des photos de figurants. Calle dut doubler fictivement les clichés qu'elle avait pris en prenant des instantanés représentant le faux Henri et une compagne imaginaire dans les mêmes lieux et mêmes postures que les originaux. Le lieu de vérité dans cette œuvre est donc le texte, qui narre longuement toutes les tentatives de trouver les traces de Henri B. dans Venise, puis la filature qui s'ensuit. Toute la partie documentaire est, elle, purement fictionnelle : « Une systématicité première se laisse perturber par une sorte de systématicité seconde en ce sens qu'il s'agit d'une rupture du contrat documentaire récurrente dans l'œuvre de Calle[109]. » La systématicité première, qui est celle de la procédure, n'est pas véritablement perturbée par un second système puisqu'il n'y a pas régulation du clinamen, celui-ci pouvant intervenir à n'importe quel moment de l'accomplissement de l'œuvre. C'est au contraire un système qui est ébréché par l'usage incohérent d'un clinamen, comme dans beaucoup d'œuvres contraintes. Les œuvres oulipiennes permettent de repérer cet écart avec le système tandis que le clinamen invalide les procédures de Calle en jetant le doute sur leur existence.

Ce doute est confirmé par la présence, dans le recueil d'*Histoires vraies*, de deux procédures dont les résultats ont été publiés sous forme d'ouvrages. *La garde-robe* et *Le strip-tease* sont résumés en un diptyque texte-image dans *Histoires vraies*. À partir de ces fluctuations entre régime fictionnel et constats de réalité, faut-il inférer, comme le fait Joanne Lalonde, que tout n'est qu'artifice dans les démarches de Calle et que rien n'est à porter au crédit d'une authentique conduite procédurale ? Johnnie Gratton récuse un tel totalitarisme du clinamen qui n'en ferait plus une exception mais la règle, et qui par là plongerait tous les récits de Calle dans le domaine de l'enquête fictionnelle plutôt que dans

109. Johnnie Gratton, « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle », dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 128.

celui de la pseudo-enquête. Selon cet auteur, « les faits et la fiction clairement se mélangent[110] », hypothèse appuyée sur une des anecdotes d'*Histoires vraies*, qu'il juge à l'évidence authentique. Intitulé *Le drap*[111], ce photo-texte expose un drap brodé aux initiales de Calle qui lui aurait été offert par sa grand-tante. Cette dernière résista à la mort pendant une semaine afin de pouvoir fêter son centième anniversaire. Calle fit don de ce drap trempé de longévité à l'écrivain Hervé Guibert qui se mourait du SIDA, avec l'intention superstitieuse de parvenir à établir un transfert magique. Les documents fournis à l'appui de cette histoire sont la photographie de ce drap et le fac-similé du faire-part de décès de la grand-tante de Calle. Selon Gratton, trop de documents étayent cette histoire pour qu'elle soit fictionnelle ; de plus, Hervé Guibert était réellement un ami de l'auteure.

À ce jeu fondé sur le tri entre mensonge et part de vérité, j'apporte ma pierre en soulignant que le faire-part n'est pas pris en photo mais intégré au corps du texte. L'auteure a pu inventer ce faire-part, alors qu'il aurait été tellement facile de reproduire sa photocopie. Ce document est la seule preuve que la grand-tante soit morte à cent ans et il n'est pas exposé selon les modalités qui lui assureraient un statut documentaire. De plus, si Hervé Guibert a réellement été l'ami de Calle, il n'est pas impossible que Calle ait pu se servir de ce fait pour construire à partir de lui une fausse histoire de don. C'est un des principes de l'autofiction : insérer dans un contexte réel des éléments imaginaires. En ce qui concerne *20 ans après*, qui est un double de *La filature*, comment reconnaître et surtout comment traiter la part procédurale authentique de la part imaginaire ? Johnnie Gratton avance l'argument qu'une surabondance de preuves va dans le sens de la véracité. Or, c'est ce qui fait véritablement défaut au photo-texte qu'il commente, le faire-part n'ayant pas été reproduit sous des conditions qui cautionneraient sa validité documentaire. Par contre, la surabondance de preuves caractérise à la fois *La filature* et *20 ans après*, qui sont composés d'un rapport de plusieurs pages émanant d'un détective et des photos annexes. L'agence de détectives la plus célèbre de Paris est citée et, qui

110. Johnnie Gratton, « Sophie Calle's *Des histoires vraies* : irony and beyond », *op. cit.*, p. 185. Ma traduction.

111. Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*, *op. cit.,* p. 46-47.

plus est, pour *20 ans après*, le galeriste Emmanuel Perrotin a pris l'initiative d'engager une nouvelle procédure d'enquête, en n'informant Calle qu'après coup. L'auteure accepte le défi mais en l'occurrence, un tiers a authentifié cette œuvre, en attestant qu'elle est bien le produit d'une filature. Autre élément de preuve que *20 ans après* est issue d'une véritable enquête : le détective n'a suivi que la moitié de la journée l'auteure, puisqu'il a ensuite perdu sa trace. Dans *La filature*, le suiveur avait commis la même erreur, puisqu'il n'avait pas été capable de continuer la filature au-delà du début de soirée.

Le clinamen, de l'aveu de Calle, rattrape ce qui est décevant dans la procédure. Pourtant, les deux filatures échouent en milieu de parcours dans les deux œuvres, sans que rien de dramatique, et donc *a priori* de fictionnel, ne vienne dissimuler ces échecs et la déception attenante. Ce surcroît de preuves est absent de *La garde-robe*, qui est partiellement inclus dans le recueil au titre trompeur *Histoires vraies*. En effet, cette œuvre, constituée de la photographie des vêtements envoyés à un homme pendant plusieurs années, ne comporte que peu de preuves véritables. Calle nous assure que le destinataire a par la suite porté ces cadeaux, mais les photographies qui nous auraient convaincus, celles du réceptionnaire les arborant, font défaut. Nous sont seulement présentés les vêtements envoyés, un par un. L'insuffisance de preuves convainc de la teneur fictionnelle de cette pseudo-procédure. En revanche, la qualité des preuves apportées à l'étayage des filatures de *La filature* et de *20 ans après* crédibilise ces deux œuvres. Par contre, les propos de Calle, qui attestent qu'un élément fictionnel est inclus dans des procédures qui sont autrement véridiques, indiquent qu'un clinamen de cette sorte existe à la fois dans *La filature* et *20 ans après*. Étant donné que cette fiction mineure peut servir de palliatif soit à un défaut de clôture dans la procédure, soit à la pauvreté de ses résultats, je pense que le clinamen de *20 ans après* remplit cette seconde fonction. La procédure de filature comprend une clôture tout à fait déterminée : celle de la journée qui, une fois achevée, termine la tâche du détective. Douée d'une terminaison, la procédure a par contre pour défaut ses résultats, qui sont décevants tant du point de vue du détective, dont la filature échoue en mi-journée, que de Calle, qui ne parvient pas à tracer un parcours représentatif de son existence actuelle, ou du moins c'est ainsi qu'elle juge sa journée.

Calle se rend devant le domicile de Bénédicte Vincens, une jeune femme associée à son nom par les journalistes depuis qu'elle a disparu mystérieusement de son appartement en flammes, sous le regard des pompiers, pour ne jamais reparaître, et dont on a découvert dans son journal intime qu'elle voulait ressembler à Calle. Calle fait alors la rencontre de la mère de la jeune femme qui, comme elle, lit l'avis de recherche. Cette rencontre incroyable, alors que, depuis des mois, Calle voulait contacter les parents de la disparue, vient, de l'aveu de l'auteure, justifier sa journée en donnant l'occasion de faire contempler au détective les fondations d'une nouvelle œuvre de l'écrivaine-photographe. Le hasard d'une rencontre voulue depuis longtemps semble extraordinaire à l'ami qui accompagne Calle : « Dominique L. me regarde curieusement. Il dit : "Alors ça t'arrive vraiment ces choses-là…"[112] ». Je pense que cette remarque est un embrayeur d'ironie, comme l'est le titre *Histoires vraies*, et qu'en tout état de cause, cette rencontre est fictionnelle, qu'elle constitue le clinamen de la procédure. Ce fait vient pallier l'impossibilité, de la part de Calle, de satisfaire à la contrainte référentielle, qui l'oblige à produire une autobiographie avec les lieux, les actions et les rencontres d'une journée. L'élément fictionnel qu'est cette rencontre providentielle vient insérer un fait extraordinaire, celui de la disparition dramatique et mystérieuse d'une jeune photographe fascinée par l'œuvre de Calle, dans cette journée plutôt vide de moments narrativement remarquables. D'autre part, ce clinamen insère une donnée autobiographique importante qui, par le jeu de la contrainte référentielle, n'aurait pu être présentée dans ce parcours d'une journée. Par le biais de ce fait fictionnel, Calle expose les germes d'une nouvelle œuvre tout à fait prometteuse et qui rend compte de ce qui est arrivé à l'auteure au cours des vingt années ayant suivi *La filature* : l'écrivaine-photographe est devenue célèbre et inspire une nouvelle génération de créateurs. L'insertion de cet élément fictionnel n'est rendue possible que parce que le volet probatoire de la procédure ne fonctionne plus : lorsque Calle affirme avoir rencontré la mère de Bénédicte Vincens, le détective a alors perdu la trace de l'auteure.

Un autre clinamen intrinsèque aux procédures de filature est d'ordre photographique, puisqu'il fait entrer l'autoportrait de Calle dans une

112. *Id.*, « *20 ans après* », *Intermédialités,* n° 7, 2006, p. 199.

procédure censée ne tolérer que les clichés pris par le détective. Même si l'auteur de cette prise de vue est Jean-Baptiste Mondino, photographe et réalisateur, du moins est-ce la seule image sur laquelle Calle ait prise : « Portrait ou autoportrait ? En fait, il s'agit d'un photoportrait en pied dont on peut dire qu'il est tout à la fois "de" Calle (dans la mesure où c'est elle qui pose devant l'objectif et elle qui aurait conçu et commandé le portrait) et "de" Jean-Baptiste Mondino (l'auteur reconnu de la photo)[113]. » Ce que ne remarque pas Johnnie Gratton, c'est que cet « autoportrait dirigé » est en noir et blanc, ce qui l'oppose aux photos couleur du détective. On est, comme le souligne Johnnie Gratton, avec la photographie du détective dans le registre de la preuve, et donc de la plus grande similitude possible avec la personne surveillée.

L'autoportrait de Calle fait partie de la présentation autobiographique de soi à laquelle s'astreint l'auteure pendant une journée. Consciente du rapport du détective qui portera la trace de ses parcours, elle l'est aussi du témoignage photographique qu'elle contrôle partiellement, en s'habillant en tous points conformément à son autoportrait. Cette tentative de maîtriser l'image autant que l'écrit du détective est également perceptible dans *La filature*, l'autoportrait de Calle présentant en préambule l'apparence qu'elle livrera à l'appareil photographique du suiveur. Les œuvres reposant sur des filatures, qu'elles aient pour objet Calle elle-même ou d'autres personnes, ont une telle similitude que, dans ces deux types de parcours, Calle apparaît déguisée. Lorsqu'elle suit Henri B. dans *Suite vénitienne*, Calle se pare d'une perruque blonde sans nul doute pour ne pas être reconnue de lui, mais aussi parce que cette œuvre fait autant état de Calle que de Henri B. Calle expérimente et prend des notes sur sa vie de blonde dans les rues de Venise, sur le nombre de fois où elle est accostée, et elle décrit le regard déçu d'un homme qu'elle avait croisé une première fois dotée de son déguisement, puis dans son apparence de brune. Toute la ville s'engage dans cette thématique, puisque le carnaval bat son plein à Venise.

Caractérisées par un volet procédural, des contraintes, des clinamens, les œuvres de Calle correspondent dans leurs modalités aux

113. Johnnie Gratton, « Du documentaire au documontage : *20 ans après* de Sophie Calle », *op. cit.*, p. 170.

écritures régulées décrites par Christelle Reggiani dans *Rhétoriques de la contrainte*, bien qu'ajoutant une spécificité qui est le recours à la photographie, complément nécessaire du texte. Le caractère biphasique de ces œuvres, dont la dichotomie est typique des écritures à contraintes selon Reggiani, est particulièrement révélateur lorsque Calle accomplit les procédures imaginées par Paul Auster. On a vu, dans *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, que cette contrainte à la fois textuelle et performative avait été conçue par Paul Auster dans son roman *Léviathan*. Auster recréa Sophie Calle sous l'espèce d'un personnage fictionnel nommé Maria Turner, à laquelle il attribua des procédures accomplies par Calle et d'autres qu'il imagina. L'inclusion par Auster de ces procédures dans un contexte fictionnel fait de Calle, selon Régine Robin, à la fois un sujet performatif et l'objet d'une description : « Par ces jeux de piste et ces parties de cache-cache, n'a-t-il pas réalisé le désir secret de Sophie Calle, devenir objet et sujet de sa et ses propres mises en scène[114] ? »

Les filatures

20 ans après s'inscrit éminemment dans cette double dynamique. Cette œuvre est axée sur une prééminence du sujet car elle prend pour ferment de l'enquête la propre personne de l'écrivaine-photographe, tout en réalisant une objectivation de sa personne. Dans les œuvres ressortissant de la filature, Calle se transforme en un personnage quasi fictionnel, ainsi que le remarque Paul Auster : « Quand il lui avait remis son rapport à la fin de la semaine elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle était devenue quelqu'un d'inconnu, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire[115]. » Si Vincent Colonna définit l'autofiction comme le transfert de la personne réelle de l'auteur dans un contexte imaginaire, comme c'est le cas de Dante au sein de *La divine comédie*, Serge Doubrovsky en fait la résultante d'un déplacement, qui est un angle de vue non conventionnel sur ce qui ressort en définitive d'un contexte autobiographique.

114. Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 229.

115. Paul Auster, *op. cit.,* p. 88.

Doubrovsky réalise ce déplacement par l'intermédiaire d'un langage singulier, qui lui appartient en propre et qui transfigure l'aspect mémoriel de ses évocations. Goldsmith et Calle opèrent ce déplacement tangentiel du regard porté sur soi au moyen d'une procédure qui ne répond pas à une écriture de soi de type conventionnel : par l'enregistrement des moindres propos de l'auteur dans *Soliloquy* ainsi que par la suppression des paroles des interlocuteurs, dans la description de microphénomènes corporels dans *Fidget*, et par l'objectivation diffusée par l'œil du détective dans *La filature* et *20 ans après*. Perin Emel Yavuz rejoint le constat d'Auster, qui voit dans la description de Calle par le détective ainsi que ses prises de vue photographiques, non une présentation objective de l'écrivaine, mais plutôt l'occasion d'une émergence fictionnelle : « Ainsi, par le biais d'une forme descriptive et quasiment objective, l'artiste crée son propre personnage dont *La filature*, par son dispositif très contrôlé, apparaît comme l'acte de naissance[116]. »

Pourtant, le récit de soi n'est pas seulement présent dans les œuvres qui comprennent une part d'objectivation de l'auteure, mais aussi dans celles où elle prend pour cible de ses enquêtes d'autres personnes. Dans *Suite vénitienne*, Calle apparaît sous forme d'un sujet qui s'affirme très fortement dans cette filature, au point que cette œuvre se partage entre Calle se décrivant dans ses processus d'enquête, et les notations sur les parcours et actions de Henri B. D'ailleurs, l'homonymie entre son nom et le mot italien « calle » est exploitée à dessein dans l'énumération des rues qu'elle suit au cours de sa filature de Henri B. Selon Régine Robin, Calle « n'a pas d'image d'elle-même[117] ». La confirmation d'existence que recherche Calle serait donc une validation de son identité, dont l'auteure tenterait une approche. Calle, incapable de faire aboutir par ses propres moyens une autoreprésentation, demanderait à un intermédiaire d'en faire une approximation. Cependant, dans *La filature* et *20 ans après*, Calle n'a d'elle-même que des données objectives tout à fait superficielles, qui ne peuvent aboutir à une représentation cohérente, toute notation sur l'auteure en tant que sujet étant impossible à réaliser par le détective. Pour cette raison, à la différence de Régine Robin, je préfère retenir l'hypothèse d'une autofiction générée par

116. Perin Emel Yavuz, *op. cit.*, p. 108.
117. Régine Robin, *op. cit.*, p. 222.

l'observation désengagée d'un autre, car la version de Calle qui en émerge est une enveloppe vide, un personnage privé de toute émotion mais accomplissant des parcours symboliques aux yeux du sujet qui est le modèle original de cette ombre portée.

Cette procédure nous plonge dans la thématique du double, en particulier celle de l'ombre qui, privée de motivation intrinsèque, retrace toutes les actions densément signifiantes du modèle original, tout en étant d'une autre substance. C'est l'impossibilité à se reconnaître dans ce double, constitué d'une matière corporelle sans volonté, sans émotions, sans trait personnel autre que physique, qui fait l'attrait narratif de cette procédure. Cette deuxième Calle, dénuée de charge émotionnelle, contraste totalement avec son modèle qui ne vit cette journée que par des actes hautement signifiants : « Je voulais lui montrer comment ma vie était vraiment, j'ai donc fait chaque chose d'une manière intense » (*TA*, 32, ma traduction). Une circulation entre trois protagonistes naît de la procédure de filature. Le détective devient un témoin privilégié de chaque aspect de la vie de Calle, et crée un double qui ne lui correspond pas, dans un défaut de concordance qui fascine la photographe.

C'est en vérité la voix du détective qui est absente, car le double qu'il présente à Calle ne lui appartient pas en propre, n'étant le fruit d'aucune interprétation, mais uniquement de la captation d'une suite d'apparences dénuées de vie intérieure. Le détective captive Calle qui essaie de le séduire, mais finalement sa personnalité n'apparaît pas dans son rapport contraint par les règles de sa profession. Peut-être Calle s'interroge-t-elle sur son double parce qu'elle tente d'y voir le regard absent de l'autre, qui, par son caractère mécanique, n'est rien de plus que celui d'un appareil photographique. Plutôt qu'un désespoir à s'autoreprésenter, on peut voir dans les œuvres de Calle une attente du regard de l'autre, qui ne paraît jamais dans ses œuvres. On a vu que la distance était constitutive des contraintes qu'elle met en jeu et que, pour cela, les entités intermédiaires abondent, qu'elles soient des objets ou une représentation objective de l'autre, limitée à ses déplacements et à ses actions, sans que leurs motivations soient pleinement compréhensibles. À l'occasion d'un exercice sur la représentation de soi, Calle tente ultimement de saisir l'autre, mais la distance qu'elle met d'elle à son double implique l'éloignement du témoin, avec lequel aucun contact

n'est possible. La rencontre avec Henri B. clôt la procédure de *Suite vénitienne*, qu'elle ne peut reprendre que lorsqu'elle a rétabli une distance infranchissable par l'autre, qui ne sait pas qu'il est pris en photo sur le quai d'arrivée de son train à Paris. L'incapacité à adhérer à son double est avant tout une impossibilité à rencontrer l'autre, qu'il soit le détective ou Henri B., puisque, comme le souligne Jean Baudrillard[118], toute filature est chez Calle une tentative de séduction.

Les enquêtes que Calle assure sur sa propre personne produisent une fiction, bien que dans *La filature* et *20 ans après*, on ne sache quel est le rapport de l'auteure à son double, puisque le dispositif de présentation finale de l'œuvre au public consiste en une juxtaposition du journal intime et du rapport du détective, sans que des écrits et des photographies complémentaires nous renseignent sur la perspective de Calle par rapport à son fantôme. Les œuvres contraintes de Goldsmith et de Calle sont caractérisées par une impossibilité constitutive à retoucher les résultats de l'accomplissement du projet. Goldsmith corrige le texte de *Fidget* mais c'est afin de le faire adhérer au langage désignationnel qui est celui de la contrainte retenue : il retire tous les termes inutiles, c'est-à-dire tous les mots vides qui n'ont pas pour référents des choses. Ces modifications de l'enregistrement original ne sont permises que parce qu'elles renforcent le projet d'écriture. Le nombre de photos du détective dans *20 ans après* varie de l'exposition en galerie à la version numérique, puis à la publication dans la revue *Intermédialités*. Cependant, ni dans les œuvres de Calle ni dans celles de Goldsmith, on ne trouve d'écrit additionnel, ultérieur à l'accomplissement de la procédure et qui aurait une fonction de conclusion.

Ce flou dans le positionnement de Calle par rapport au double créé à partir d'elle a interpellé Kate Ince, qui en tentant de comprendre la motivation du double impudique du *Strip-tease*, essaie d'en inférer le regard que porte l'auteure sur cet autre. Selon Kate Ince, Calle aimerait adopter un regard d'homme sur elle-même, car la composante bisexuelle féminine chercherait à cultiver un voyeurisme masculin à l'égard d'elle-même :

118. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 85.

> Dans « Afterthoughts on “visual pleasure and narrative cinema”[119] », Mulvey cherche à théoriser la position de la spectatrice, qu’elle avait été tant critiquée d’avoir omise, et présente la possibilité d’une forme bisexuelle d’identification chez la spectatrice : une forme d’identification psychanalytiquement « correcte » avec les buts passifs de la féminité habituellement organisés à l’intention de la spectatrice à l’intérieur du récit filmique serait perturbée ou interrompue par une masculinisation de la sexualité et du regard que les spectatrices ont amplement l’occasion d’acquérir, étant donné la grammaire narrative « masculine » de la majorité des textes filmiques[120].

Ainsi dans *La filature* et *20 ans après*, Calle part du présupposé que le détective la filant est un homme. Elle parvient à le voir très vite, car elle se sait poursuivie et, partant de là, il ne lui est pas difficile de repérer cet homme. Pourtant, même avant qu’elle ne l’identifie, Calle tente de séduire le détective.

Cette dynamique, qui fait alterner une expression subjective telle que le journal intime avec une tentative de percevoir un regard désirant sur soi, et donc avec une forme d’objectivation, induit des perspectives changeantes sur l’auteure, qu’elle manipule chaque fois. Anna Khimasia établit que la subjectivité de Calle est une sorte de chantier « continuellement en construction[121] » dans ses œuvres. J’y verrais plutôt la *déconstruction* d’une personnalité fermement définie. La modalité fictionnelle de recréation de soi dans *La filature* et *20 ans après* suit la ligne d’un imaginaire généré par des angles de vue non conventionnels sur sa propre personnalité. Même s’il est vrai que les aventures vécues par Calle dans *Suite vénitienne* procèdent de son enquête, puis de la filature de Henri B., la dépendance à l’autre est aussi l’occasion d’un discours sur soi qui n’a pas besoin de la procédure pour s’arrimer. On peut donc dire que le travail principalement à l’œuvre, aussi bien dans les enquêtes portant sur les autres que dans

119. Laura Mulvey, « Afterthoughts on “visual pleasure and narrative cinema” », dans Sue Thornham (dir.), *Feminist film theory : a reader*, New York University Press, 1999, p. 122-130.

120. Kate Ince, « Games with the gaze : Sophie Calle’s postmodern phototextuality », dans Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), Oxford (G.-B.) et New York, Berghahn Books, 2005, p. 118. Ma traduction.

121. Anna Khimasia, « Authorial turns : Sophie Calle, Paul Auster and the quest for identity », http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/khimasia.htm. Ma traduction.

celles tournées sur elle-même, est une expérimentation sur la subjectivité. La subjectivité de Calle étant stable, elle peut lui faire épouser des jeux de rôles ou varier les approches sur cette entité. Ces variations perdraient toute pertinence si la subjectivité de Calle était en construction, comme l'affirme Anna Khimasia.

Ces jeux sur une subjectivité réelle donnant naissance à un personnage imaginaire sont autant de dynamiques autofictionnelles. Comme nous l'avons déjà vu, Vincent Colonna campe une des formes de l'autofiction comme une recréation entièrement imaginaire de soi, sur la base toutefois de la permanence du nom de l'auteur et de sa personnalité. L'expérience vécue est donc le champ d'investissement de cette sorte de fiction puisque c'est là que s'opère une substitution entre la réalité et l'imaginaire. Les créations autofictionnelles de Calle ne reposent pas sur une telle forme narrative, puisqu'elles sont produites sous trois modalités qui diffèrent du schéma conçu par Colonna :

1) un angle de vue déréalisant est adopté par rapport à la personne de Calle, comme c'est le cas dans la production d'un double sous forme d'une enveloppe vide dans le rapport du détective de *La filature* et de *20 ans après*.
2) Calle joue un rôle, tout en étant partiellement elle-même : elle devient une blonde dans *Suite vénitienne*, une stripteaseuse dans *Le strip-tease*. Ce type de procédure s'approche de la définition de l'autofiction par Colonna, puisqu'en l'occurrence, Calle se crée une persona imaginaire. Cependant, la divergence avec le schéma de Colonna est manifeste dans le sens où Calle vit cette expérience de déguisement existentiel : ce qu'elle rapporte est *a priori* une réalité.
3) Calle insère un élément fictionnel dans un contexte documentaire, la fonctionnalité de ses œuvres étant de rapporter une expérience vécue, bien que ses modalités n'aient aucun lien avec les conditions d'existence habituelles de Calle. Ce clinamen est dissimulé sous l'apparence de documents photographiques et d'un récit textuel authentifiant la réalité de la procédure.

Le point 1 s'approche du modèle autofictionnel développé par Serge Doubrovsky, qui consiste dans l'adoption d'un angle de vue défamiliarisant sur la personne réelle de l'auteur. Ce déplacement serait, dans

l'exemple de Calle, fonction de la procédure. Le point 3 est caractérisé par ce que Marie Darrieussecq nomme des « effets de vie[122] » qui, selon cette auteure, émaillent des récits fictionnels situant le narrateur comme principal protagoniste. Il est par exemple impossible aux critiques de démêler la part de réalité des « effets de vie » caractéristiques des romans de Christine Angot, dans lesquels une protagoniste nommée Christine connaît des péripéties très proches de la biographie de l'auteure, sans qu'à aucun moment l'authenticité des actions narratives soit vérifiable. Marie Darrieussecq donne, à partir de cette impossibilité de démêler les niveaux narratifs, une définition de l'autofiction comme un genre ambigu, le même fait pouvant appartenir à l'imaginaire ou à la réalité vécue : « Tout "passage", tout "îlot" (pour reprendre le terme de Genette), en tant qu'il est pris dans un discours assertif ambigu – à la fois "feint" et "sincère", peut être dans l'autofiction doté à la fois des deux valeurs : le factuel, le fictif, et ce d'une façon assumée face à l'autobiographie[123]. »

Où est l'intérêt d'une telle confusion ? De porter le doute sur le genre autobiographique, qui se fonde sur un postulat discutable, puisqu'il vise à présenter une mémoire sans défaut, dans laquelle aucune des reconstructions mises au jour par la pratique psychanalytique n'aurait sa part. Même si Darrieussecq ne va pas aussi loin, on peut extrapoler et considérer que l'autofiction participe du doute postmoderne relatif aux grands récits, qu'ils soient individuels ou nationaux. En ce sens, le clinamen fictionnel utilisé par Calle entre pleinement dans une telle dynamique du doute, en mettant en cause la véracité de l'œuvre documentaire. L'autofiction définie par Darrieussecq tire son profit de son ambiguïté fondamentale, qu'elle tentera d'exacerber en rendant la réalité proche de la fiction par son caractère incroyable et la fiction proche de la réalité par sa plausibilité. À mon avis, ce n'est pas le parti de Calle qui, dans *20 ans après*, par sa rencontre « providentielle » avec la mère de la jeune Bénédicte Vincens, fait entrer l'extraordinaire par le biais d'un fait fictif. À moins que cette aventure soit réelle, ce qui impliquerait que Calle utilise à sa pleine

122. Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 369.

123. *Ibid.*, p. 378.

mesure le flou du genre autofictionnel, en accentuant par la remarque ébahie de son ami le caractère incroyable de cette rencontre et en introduisant un élément fabriqué sous l'espèce d'un événement moins remarquable.

Cette appartenance du fait documentaire à deux régimes possibles fait écrire à Johnnie Gratton : « En même temps, cependant, cela continue de sembler comme si cela pouvait être "vrai" : l'effet de vérité, qu'il soit autobiographique ou ethnographique, n'est pas annulé. Nous sommes laissés en suspens, incertains[124]. » Par ethnographie, Gratton entend les œuvres documentant l'existence des autres, qui peuvent avoir des répercussions sociologiques, comme dans *L'hôtel*. La présence d'une dimension autofictionnelle ne remet pas en cause l'analyse de la procédure de *20 ans après* et des effets de réverbération entre contrainte et outils numériques lors de l'adaptation électronique de cette œuvre. On a vu que la dimension autofictionnelle de cette œuvre provenait de l'étrangeté d'un double, qui est de fait une conséquence directe de la procédure. Cette juxtaposition entre le sujet de l'auteure et son double sera un instrument d'évaluation de l'interaction de ces deux entités en présence du médium électronique. Quant au rôle joué par Calle, cette dimension fictive est simplement bornée à son recours à un quasi-costume de détective, tandis que la présentation autobiographique de sa personne ne comporte aucune part d'invention, à l'exception d'un fait fictionnel qui représente selon l'auteure un clinamen récurrent dans ses créations. Ce fait, puisqu'il est isolé, n'est en tout cas pas une loi et ne remet pas en cause la pertinence de l'identité procédurale de cette œuvre, telle que dégagée précédemment.

L'écriture mécanique et les algorithmes

Le second volet des œuvres procédurales analysées ne fait pas appel à une règle d'écriture. L'auteur de ce type d'œuvres utilise un texte approprié auquel il applique un programme informatique. Le texte original est transformé d'une manière systématique, puisque c'est l'ordinateur qui

124. Johnnie Gratton, « Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle », *op. cit.*, p. 159. Ma traduction.

opère ces changements. Les générateurs de John Cayley[125] soumettent les textes appropriés à des permutations de lettres régulées par le programme informatique. Quant à Grégory Chatonsky[126], il redistribue les mots d'un roman de Robbe-Grillet en leur infusant de ce fait de nouveaux critères de sens.

Avant l'ordinateur

La transformation automatique de textes est un exemple de contrainte n'impliquant pas une négociation entre le programme formel et les requis textuels ou linguistiques et où, par ailleurs, aucun enjeu représentatif n'est en cause. L'Oulipo a procédé à ces transformations par l'intermédiaire de deux méthodes : S+7 et la littérature définitionnelle. La méthode S+7 enjoint de remplacer « chaque substantif d'un texte par le septième qui le suit dans le dictionnaire[127] ». La littérature définitionnelle substitue chaque substantif, adjectif, verbe, adverbe, d'un texte donné par sa définition dans un dictionnaire. Jean Ricardou qualifie ces transformations automatiques de textes comme des anti-contraintes, puisqu'elles ne sont pas des régulations de l'écriture, mais plutôt des générations mécaniques de textes. L'exécuteur de ce type de procédure combine deux ensembles textuels : un texte, en certains endroits, est remplacé par une entrée du dictionnaire.

En ce sens aucune écriture n'est produite, il n'y a pas non plus de sélection de mots : seules les fonctions syntaxiques choisies dans le premier texte source sont respectées. Relevant la mécanicité de cet exercice, Jean Ricardou en souligne l'absence de toute contrainte lexicale, sémantique et représentative : « En effet, alors que les prescriptions contraignantes exigent, dans la mesure où, sous les conditions stipulées, il faut inventer des solutions, que l'effort représentatif se fasse à partir des contraintes, à l'inverse les prescriptions anti-contraignantes suscitent, dans la mesure où il suffit, avec les substitutions proposées,

125. John Cayley, *Overboard*, http://programmatology.shadoof.net/works/overboard/overboardEng.html, *Translation*, http://collection.eliterature.org/1/works/cayley__translation.html.

126. Grégory Chatonsky, *La révolution a eu lieu à New York*, http://chatonsky.net/project/the-revolution-took-place-in-new-york-/.

127. Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 166.

d'accepter, quels soient-ils, les résultats obtenus, un mécanisme excluant tout effort de représentation[128]. »

Cet aspect mécanique, par le caractère aléatoire de la production textuelle, fait de l'auteur un lecteur de sa propre création. L'auteur d'une écriture mécanique ne peut anticiper les conséquences de la procédure, dont il ne peut connaître les effets qu'en les lisant. Ces transformations automatiques de textes sont de forme algorithmique. Celle-ci, selon la définition de René Moreau, se caractérise par « une séquence d'opérations à exécuter, au sein de laquelle aucune connaissance ni intelligence ne sont requises[129] ». L'exécutant de la procédure S+7 et de la littérature définitionnelle n'accomplit aucun travail d'intellection, n'a aucune part créative dans ce qui relève d'une application *stricto sensu* d'une régulation de la production textuelle ne comprenant aucun clinamen. Le caractère automatique de cette sorte de production fait en sorte que l'auteur ne puisse modifier ce qu'elle génère, sans quoi ce n'est plus un algorithme, mais une création hybride, partiellement mécanique, partiellement personnelle. La subjectivité est exclue du S+7 et de la littérature définitionnelle, tout du moins dans sa phase scripturale. L'auteur n'a pour terrain d'expression que le choix des textes à combiner et la conception de la procédure.

Les procédures automatiques oulipiennes transforment un texte en en respectant la densité d'origine, comme c'est le cas du S+7 oulipien, qui ne modifie pas le nombre de pages, ou bien au contraire font exploser le format originel par le biais de la littérature définitionnelle qui, en remplaçant chaque terme par sa définition, aboutit à un écrit beaucoup plus étendu.

Les poètes américains Jackson Mac Low et John Cage réduisent au contraire à quelques lignes un ouvrage choisi comme point de départ grâce à un découpage suivant une procédure automatisée. Dans son poème *C-a-l-l-m-e-i-s-h-m-a-e-l*, Mac Low réduit ainsi les premières pages de *Moby Dick*[130] à une succession de quelques vers. « Call me Ishmael » sont les trois premiers mots du roman. Mac Low prélève tous

128. Jean Ricardou, « Logique de la contrainte », dans Bernardo Schiavetta et Jan Baetens (dir.), *Le goût de la forme en littérature*, Paris, Noésis, 2004, p. 43.

129. René Moreau, *The computer comes of age*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1984, p. 3. Ma traduction.

130. Herman Melville, *Moby Dick*, New York, Pearson Longman, 2007.

les termes qui, par acrostiche, forment ces trois premiers mots, puis les répartit sous forme de suites de vers comprenant respectivement 4, 2, puis 7 unités. Par exemple :

Circulation. And long long
Mind every
Interest some how mind and every long

Mac Low baptise cette procédure de texte « diastique », puisque le texte final résulte d'une dialogie entre le roman de départ et l'écriture mécanique. John Cage accomplit une semblable réduction à partir du roman *Finnegans wake* de James Joyce[131], selon une méthode fondée sur l'acrostiche. Cage sélectionne systématiquement des termes comprenant les lettres J, A, M, E, S, J, O, Y, C, E. Le mot incluant la lettre J ne doit pas comporter de A, puis le A ne doit pas voisiner avec un M, et ainsi de suite jusqu'à ce que, par acrostiche, apparaisse le nom de l'écrivain James Joyce. Cage reprend l'opération jusqu'à ce qu'il parvienne à la fin du roman. Parce que Cage sélectionne les lettres non en début de mot comme dans l'acrostiche classique, mais au milieu des termes, cet auteur nomma sa procédure « mésostique », *meso* signifiant en grec ancien *milieu* : « Je pensais que j'écrivais des acrostiches, mais Norman O. Brown souligna que ces œuvres devraient être appelées "mésostiques" (la rangée de lettres n'étant pas au bord des mots mais au milieu)[132]. »

L'automaticité des procédures diastiques et mésostiques a permis à Cage et à Mac Low d'utiliser des programmes informatiques afin d'accomplir ces collages. Pourtant, ces deux poètes n'ont eu recours à l'écriture mécanisée que comme assise de leur création, car ils ont chaque fois travaillé cette production automatique en la modifiant afin d'y aménager des effets de sens. Malgré l'emploi de ce clinamen, les textes de Cage sont tellement impersonnels qu'ils suscitent la critique. Marjorie Perloff analyse ainsi le texte *What you say…* de Cage, qui est un découpage mésostique d'une interview du peintre Jasper Johns :

131. James Joyce, *Finnegans wake*, New York, The Viking Press, 1962.

132. John Cage, *M : writings, 67-72*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1973, p. 1. Ma traduction.

« *What you say…*, selon les détracteurs de Cage (et ils sont légion), n'est après tout que la reproduction du texte de quelqu'un d'autre : le "Je" n'est pas celui de Cage, et dans tous les cas, il n'y a de révélation psychologique d'aucune sorte[133]. » S'il est difficile d'établir un parallèle entre les textes sources et les textes produits, puisque le sens d'origine se perd dans le découpage, l'originalité de ces œuvres repose sur le système de déchirement dont elles sont issues. Cage tente d'inscrire un sens dans les bribes de phrases générées par la procédure, mais en tout état de cause, il réaménage le hasard plutôt qu'il n'organise un discours. Ainsi que le remarquent les critiques de Cage, la subjectivité de l'auteur ne peut marquer d'une manière soutenue et cohérente ces éléments textuels épars, qui sont par ailleurs prélevés à des œuvres exogènes.

La seule certitude que puisse avoir l'auteur mécanique est qu'il produira du langage. Le texte est donc une énonciation sans marque personnelle. Comme le note Claude Burgelin, « le fantasme de la transparence à la parole se réaliserait dans cette disparition du locuteur, de son corps et de ses affects[134] ». Le langage perd par conséquent son pouvoir désignationnel pour devenir avant tout une forme, un élément matériel. La procédure mécanique est une production de signifiants et ne porte dans son objet aucun enjeu sur le niveau de signification du langage résultant.

Des algorithmes développés sur ordinateur

Lorsque Cage et Mac Low informatisent la procédure, l'opacité à la lecture du programme informatique souligne plus intensément l'écart entre l'inventeur de la contrainte et sa production : « C'est la première fois en effet que le résultat d'un texte, son aspect "à lire", n'est pas écrit dans la même langue que sa "matérialité écrite"[135]. » La disparité des langages, informatique et textuel, met en valeur le déplacement du contrôle de l'écriture de son élaboration vers sa régulation. L'auteur maîtrise le programme sans que, dans celui-ci, il soit possible de

133. Marjorie Perloff, « The music of verbal space : John Cage's *What you say* », http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html. Ma traduction.

134. Claude Burgelin, « Esthétique et éthique de l'Oulipo », *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 37.

135. Philippe Bootz, « Poésies en machination », *Littérature*, n° 96, 1994, p. 66.

déposer des éléments personnels. En ce sens, la génération mécanique du texte est une déprise du sujet-auteur.

La génération de texte, telle qu'elle est utilisée par la méthode S+7, la littérature définitionnelle ou les procédures diastiques et mésostiques, est fondée sur une combinatoire. Le recours à l'informatique permet d'effectuer en très peu de temps ces opérations combinatoires, mais son domaine ne se borne pas à cette fonction. Philippe Bootz distingue deux types de générateurs de texte : « les générateurs combinatoires et les générateurs automatiques[136] ». Le générateur combinatoire réorganise des œuvres existantes : « Un générateur combinatoire est un générateur de texte qui combine selon des règles algorithmiques spécifiques des fragments de textes préconstruits[137]. » Le générateur automatique de texte ne connaît pas cette limitation, car il intègre l'ensemble de la langue en codant chaque terme de son lexique et en organisant une équivalence de grammaire sous forme de règles de calcul. En somme, si un générateur combinatoire relève d'une mécanisation partielle des processus d'écriture, puisque les textes combinés ont été produits par des écrivains, le générateur automatique de texte propose une production textuelle entièrement dominée par la machine : « La construction du texte est totalement algorithmique[138]. »

Christopher Funkhouser propose une typologie en trois points des algorithmes littéraires développés par des ordinateurs : « Les œuvres sont soit permutationnelles (elles recombinent des éléments en de nouveaux mots ou variations), combinatoires (elles utilisent des listes de mots suivant des combinaisons contrôlées ou aléatoires), ou utilisent des emplacements dans un modèle syntaxique[139]. » Les permutations s'exercent à l'intérieur d'un même texte en en intervertissant les éléments : Brion Gysin a conçu un ouvrage poétique à partir de ce prin-

136. *Id.*, « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire ? », http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php.

137. *Ibid.*

138. Philippe Bootz, « Qu'est-ce que la génération automatique de textes littéraires ? », http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/11_basiquesLN.php.

139. Christopher Funkhouser, *Prehistoric digital poetry. An archeology of forms, 1959-1995*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2007, p. 36. Ma traduction. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PDP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

cipe[140]. Dans cette œuvre, le jeu sur les permutations évince toute tentative de construire une signification, c'est plutôt l'exhaustivité d'une formule qui est présentée : une séquence de six termes, « In the beginning was the word », voit tous ses éléments intervertis autant de fois qu'il y a de probabilités d'échanges. C'est l'ordinateur qui a réalisé ce programme, la marque personnelle du poète étant apportée par sa voix, car avant d'être publiées, ces successions de termes furent enregistrées sur magnétophone par Gysin.

À la différence d'une œuvre permutationnelle, une procédure combinatoire marie des éléments à l'origine présents sur plusieurs listes. L'exemple le plus célèbre en est *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau[141], un ouvrage constitué de 10 sonnets, dont chaque vers est inscrit sur une languette amovible. Le lecteur, en déplaçant ces languettes, prélève à ces 10 poèmes des éléments qu'il réorganise, faisant ainsi surgir de nouveaux textes. Au contraire du poème permutationnel de Gysin, les sonnets de Queneau préservent un sens ténu à mesure de leurs recombinaisons. À cette fin, Queneau a écrit chaque vers en lui attribuant des effets de sens autonomes.

La structure faite d'emplacements intégrés dans un modèle syntaxique est véritablement un générateur de texte : un lexique entier peut être redistribué au sein de ce programme. Chacun de ces emplacements a une fonction dans la phrase : certains accueilleront des sujets, des verbes, des compléments, etc. Comme le S+7 oulipien, l'organisation syntaxique constitue le modèle dans lequel pourront s'insérer des éléments lexicaux. Au cours de l'accomplissement de l'algorithme, ils pourront être distribués dans des phrases qui respecteront leur rôle syntaxique. Le S+7 oulipien est un générateur modeste en regard des productions cybernétiques, puisque les éléments lexicaux sont puisés systématiquement dans un dictionnaire, en fonction de leur septième rang après les mots originaux des textes détournés. C'est pour cette raison que le S+7 est seulement une combinatoire, car cette procédure ne recourt pas à un large lexique, au contraire du générateur automatique de textes.

140. Brion Gysin, « Permutation poems », dans William S. Burroughs et Brion Gysin, *The third mind*, New York, Viking Press, 1978.

141. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Les premiers générateurs de texte furent conçus en 1959 par Theo Lutz, un disciple de Max Bense, éminent philosophe du langage, professeur à l'Université de Stuttgart. Ses *textes stochastiques*, ainsi nommés parce qu'ils combinent des « phrases dont les mots sont déterminés aléatoirement[142] », prélèvent en les réorganisant des extraits du *Château* de Kafka[143]. Les mots viennent se positionner dans des modèles syntaxiques de phrases. En outre, la proximité des termes a été déterminée par le biais de l'attribution de valeurs chiffrées. Ces valeurs indiquent le degré de probabilité de jonction entre un sujet et son prédicat, par exemple. Le but est donc de concevoir cybernétiquement des énoncés doués d'une portée sémantique.

Ces productions textuelles émergent à partir d'une forme de hasard programmé : « Un nouveau nombre est formé à partir d'un nombre initial par une opération arithmétique et, à partir de ce nouveau nombre, des chiffres sont pris par intersection, ceux-ci étant considérés comme des nombres aléatoires[144]. » Les textes stochastiques, bien que n'étant pas le fruit d'un véritable hasard, impossible à réaliser par l'ordinateur, sont toutefois entièrement aléatoires, le programmeur ne pouvant en aucun cas anticiper le texte qui sortira de ces opérations informatiques. Puisque chaque opération ajoute un nombre, chaque texte est différent. La littérature générative, selon Jean-Pierre Balpe, est « une production de textes littéraires changeants par le moyen d'un dictionnaire spécifique, un ensemble de règles et l'utilisation d'algorithmes[145] ».

Comme le remarque Florian Cramer[146], un ensemble textuel limité est le support de constructions illimitées, et cela, par le fruit de ses recombinaisons. Or, cette action mécanique prise en charge par l'ordinateur entretient une proximité avec notre propre utilisation du langage, qu'on peut définir comme des permutations accomplies à partir d'un lexique. Ce redoublement de la communication humaine par le programme informatique ouvre une perspective en abyme : « la poésie

142. Theo Lutz, « Stochastic Texts », http://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm.

143. Franz Kafka, *L'Amérique, Le château, Le procès*, Paris, Julliard, 1965.

144. Theo Lutz, *op. cit.* Ma traduction.

145. Jean-Pierre Balpe, « Principles and processes of generative literature. Questions to literature », http://www.dichtung-digital.de/2005/1/Balpe/. Ma traduction.

146. Florian Cramer, « Combinatory poetry and literature in the Internet », http://www.dvara.net/HK/combinatory_poetry.pdf.

combinatoire est une réflexion générative sur le langage[147] ». Si, comme dans *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, le lecteur procède aux combinaisons, effectivement ce parcours lectoral invite, plutôt qu'à débusquer des effets de sens fondés sur la surprise, à s'interroger sur les aspects mathématiques du langage, présenté dans cette œuvre sous forme de languettes interchangeables, mais qui toujours forment une structure poétique irréprochable. Dans les textes stochastiques de Lutz, l'opération de sélection essentielle à la pratique du langage est conférée à la machine, qui n'effectue pas un choix mais extrait des éléments verbaux selon une distribution aléatoire. Plus qu'un point de vue total sur le langage, la génération de texte est alors une perspective sur sa mécanicité, et non sur sa résonance avec une subjectivité. Selon l'analyse déjà citée de Claude Burgelin[148], l'algorithme fait voir un langage sans locuteur, soit un langage en soi, contemplé pour ses contenus lexicaux et ses fonctionnements syntaxiques.

À partir des années 1970, Jean-Pierre Balpe va s'attacher à programmer des générateurs intégrant à la fois des critères syntaxiques et sémantiques lors de la sélection des éléments lexicaux. Balpe utilise des valeurs chiffrées comme indices de proximité entre termes, mais avant tout, ses programmes se fondent sur une dichotomie entre, d'une part, des données munies de descripteurs, qui ne sont donc pas achevées et, d'autre part, des données autonomes, qui ne comportent plus de facteur à développer par l'ordinateur. Un descripteur indique une propriété langagière qui nécessite d'être développée par le générateur. Par exemple, les descripteurs sémantiques puisent dans des « dictionnaires de para-synonymes, […] de concepts, […] d'événements, […] de représentations de connaissances, […] de thèmes[149] ». De descripteur en descripteur, chaque terme se verra indiquer une place dans la phrase et sera pourvu de qualifications de genre, de nombre, etc. : « La génération d'un texte ne consiste en rien d'autre qu'en la transformation linéaire de l'ensemble des états non finis en une chaîne d'états finis[150]. »

147. *Ibid.* Ma traduction.
148. Claude Burgelin, *op. cit.*, p. 37.
149. Jean-Pierre Balpe, « Trois mythologies et un poète aveugle », http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html.
150. *Ibid.*

L'esthétique de la littérature générative

Theo Lutz n'était pas l'auteur de la base de données lexicales de ses textes stochastiques, puisqu'ils étaient prélevés dans *Le château* de Kafka. Ce phénomène d'appropriation est courant dans les générateurs. Alexandre Gherban va plus loin dans cette tendance au repli auctorial, puisque ses *Machines de poésie*[151] invitent les internautes à entrer le texte à recomposer. Les recompositions auxquelles procèdent ces machines, même si elles partent d'un écrit très construit, ne font qu'aligner des lettres placées en tout sens, sans qu'un seul mot soit identifiable. Si Theo Lutz et Jean-Pierre Balpe tentent de concevoir une écriture mécanique chargée de sens, Alexandre Gherban se livre à la joie de concasser le texte, bien que ce soit d'une manière régulée, au moyen d'un programme informatique.

Ces deux tendances contradictoires, celle de faire produire à l'ordinateur un écrit conforme à la communication humaine, et celle de faire surgir des agrégations de lettres proprement absurdes, courent au sein de la littérature générative depuis ses origines. L'option de l'absurdité peut être interprétée comme la volonté de laisser voir la nature machinique des productions génératives, tandis que la tentative de faire émerger des textes tout à fait compréhensibles vise au contraire à gommer leur origine informatique. Ce masquage entre dans le répertoire de l'exploit, car l'auteur-programmeur s'est assigné pour but de rivaliser avec le langage subjectif, bien qu'en utilisant des constructions sans locuteur.

Du côté des partisans d'une visibilité des textes informatiques, les générations d'écrits absurdes par les machines de poésie de Gherban peuvent être un moyen de faire porter une trace cybernétique à ces productions, tout comme elles affirment une nouvelle identité auctoriale : signés par Gherban, ces programmes manifestent que c'est la conception de l'algorithme qui fonde la propriété de l'œuvre : « Dans ce cas le lecteur devient co-auteur de la génération mais […] il ne gère pas les lois profondes de la génération[152]. »

151. Alexandre Gherban, *Machines de poésie*, http://gherban.free.fr/cadrac.htm.

152. Philippe Bootz, « Formalisation d'un modèle de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique », Thèse doctorale soutenue le 13 décembre 2001, https://web.archive.org/web/20130706035801/http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/63/74/PDF/these_bootz.pdf.

Ayant le dessein contraire de dissimuler l'origine de ses textes, Jean-Pierre Balpe se livre à une stratégie de confusion entre texte généré et texte écrit par un auteur humain dans *Général Proust*[153]. Cette fiction est un réseau de 18 blogues, chacun mettant en scène un personnage différent, les modalités d'écriture divergeant entre ces points d'entrée. Certains blogues proposent une forme diariste très répandue dans ce type de site électronique, d'autres s'axent sur une écriture poétique. La fragmentation constitutive de ces deux genres favorise la génération automatique de textes : « En soi, le fait qu'un algorithme est largement responsable de ces blogues montre à quel point il s'agit d'une forme d'écriture isolée, facile d'accès et ne nécessitant pas autant de suite dans les idées qu'une œuvre de littérature traditionnelle[154]. » D'autre part, cette discontinuité dans l'écriture est rehaussée d'une semblable atomisation dans les rapports lâches qu'entretiennent entre eux les auteurs fictifs de ces blogues : « Bien que certains de ces personnages réapparaissent dans différents blogues (mais sont-ce bien les mêmes ?) et se lisent parfois les uns les autres (Albertine Mollet lit *Ganançay* et *Un roman de Marc Hodges*, Charlus lit *Le Général Proust*)… les liens qui relient tous ces différents blogues apparaissent à première vue (et même ensuite…) assez ténus, et tenir parfois davantage du bon vouloir du lecteur que du dessein d'un quelconque narrateur – dont la personnalité est d'ailleurs bien incertaine[155]. » La concision des écrits et leur proximité vague permettent à Jean-Pierre Balpe d'insinuer un doute constant sur l'origine des textes présents dans cette fiction de blogues : il est souvent impossible de départager les productions informatiques des textes conçus par Balpe.

Une autre variante de la littérature générative consiste à faire jouer à un moteur de recherche la fonction d'un générateur de texte. Google peut être considéré comme un générateur, puisqu'à partir des innombrables répertoires présents dans le web visible, ce moteur extrait au moyen d'un algorithme des données textuelles triées par ordre de

153. Jean-Pierre Balpe, *Général Proust*, https://web.archive.org/web/20140410190827/http://generalproust.oldiblog.com/.

154. Alexandre Béland-Bernard et Valérie Cools, « Les blogues de création littéraire : innovation ou recyclage de formes préexistantes », http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/les-blogues-de-creation-litteraire-innovation-ou-recyclage-de-formes.

155. Anne-Marie Boisvert, « Du côté de chez Balpe », http://magazine.ciac.ca/archives/no_24/oeuvre4.htm.

pertinence. Ainsi Xavier Leton, dans son œuvre *Art-Search, nous n'avons rien trouvé, les réponses changent tout le temps*, compose un poème dont chaque premier vers devient l'objet d'une requête sur Google, le second vers provenant des résultats apportés par cette recherche. *Apostrophe* de Darren S. Wershler-Henry et Bill Kennedy est une œuvre également bâtie à partir de requêtes sur Google. Constatant que l'apostrophe est très courante sur Google, l'internaute étant constamment interpellé pour des motifs commerciaux, politiques et autres, ces deux auteurs écrivent un texte entremêlant de pareils appels, tous commençant par *you* :

> *you are a quote within a quote desperately trying to escape • you are a most noble swain • you are in absentia • you are engaging in selfnullifying behaviour • you are a vague sense of alienation masked by a friendly, conversational atmosphere*[156]

Chaque phrase de ce premier texte est transportée sur Google, les résultats des requêtes constituant un second texte qui sera lui aussi transformé par Google, la procédure est répétée ainsi jusqu'à ce qu'une collection d'écrits soit constituée, leur nombre étant limité arbitrairement. Contrairement aux générateurs de texte de Theo Lutz, Jean-Pierre Balpe et Alexandre Gherban, ces auteurs n'ont pas écrit l'algorithme, mais ils ont partiellement créé la base de données. Cette dernière est toutefois mince, puisqu'elle n'est représentée que par une page dans le recueil. Ce dernier résulte donc, par rapport aux œuvres interactives d'Alexandre Gherban, d'un retrait auctorial à un degré plus intense, ses auteurs n'étant responsables qu'en une infime mesure de la base de données et pas du tout responsables de l'algorithme. La motivation d'une telle création est de pousser l'imprévisibilité, déjà cultivée par les générateurs précédemment cités, jusqu'à sa plus grande capacité de surprise, la perte de contrôle des auteurs sur la conception de l'œuvre les positionnant en tant que lecteurs, plus encore qu'instigateurs, des résultats de leur procédure.

Les concassages verbaux de Gherban s'apparentent aux productions diastiques de Mac Low, ces deux formes d'algorithmes s'intéressant au seul aspect matériel du langage, au détriment entier de son épaisseur

156. Darren S. Wershler-Henry et Bill Kennedy, *Apostrophe*, Toronto, ECW, 2006, p. 11.

symbolique. Rendant hommage au poète dadaïste Kurt Schwitters, Jackson Mac Low produit, à l'instar de ce prédécesseur, des textes ne cultivant que les capacités sonores du langage : « Mots et phrases, et autres éléments linguistiques sont traités comme les tons ou intervalles ou échelles ou portées musicales, thèmes mélodiques ou motifs, ou figures rythmiques, réitérés encore et encore (complètement ou fragmentairement) en des combinaisons variées ou des concaténations » (*PDP*, 71, ma traduction). Gherban s'intéresse aux assemblages de lettres sans s'occuper de leur dimension sonore, mais c'est là encore un travail sur le signifiant qui est à l'origine de ces productions. Partant de l'hypothèse que celles-ci placent à l'avant-plan leur nature algorithmique, tandis que les générateurs intégrant des descripteurs sémantiques font au contraire une expérience de communication en dissimulant leurs caractéristiques cybernétiques, on peut inférer que les programmes dépourvus de critères de sens ne sont pas *stricto sensu* des expérimentations sur la machine, mais plutôt sur le langage. Les œuvres algorithmiques menant à l'absurdité du sens remettent en question des axiomes du langage. Ainsi le texte concassé rejeté par les machines de poésie de Gherban s'intéresse-t-il à la langue prise à l'échelle de son unité essentielle, la lettre.

Notre intérêt pour le signifié, pour la portée utilitaire du langage, nous empêche d'observer les ressources propres des lettres et les possibilités potentielles de leurs combinaisons. C'est ainsi que Bailey, qui compila en 1973 un recueil de poèmes produits par ordinateur, présente la portée de son entreprise : « La poésie computationnelle est une guerre menée par d'autres moyens, une guerre contre le conventionnalisme et le langage qui est devenu automatisé[157]. » C'est donc une automatisation humaine, vouant le signifiant à une position de servilité à l'égard du signifié, qui peut être contrecarrée par des procédures automatisées de fragmentation et de recombinaison du langage. De même, Milic, dans son entrée consacrée à la poésie computationnelle au sein de la *New Princeton encyclopedia of poetry*[158], fait la liste de toutes les impertinences

157. Richard W. Bailey, *Computer poems*, Drummond Island (MI), Potagannissing Press, 1973, préface. Ma traduction.

158. Louis T. Milic, « Computer poetry », dans Alex Preminger et T.V.F. Brogan (dir.), *New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, 1993, p. 231.

de sens émaillant ces productions pour se réjouir des perturbations bénéfiques qu'elles induisent dans les structures poétiques traditionnellement acceptées. Cependant ces altérations par rapport à la norme n'ont pas, selon cet auteur, vocation à rivaliser avec les poètes humains, mais là encore à interroger les fonctionnements du langage[159]. Christopher Funkhouser répertorie ces écarts par rapport aux normes humaines d'écriture : « Constitution aléatoire du texte, structuration et répétition de mots, en même temps que des bonds discursifs et d'inattendues, inhabituelles connexions sémantiques sont toujours présents dans la poésie numérique » (*PDP*, 329, ma traduction). Les deux premiers traits distinctifs repérés par Funkhouser sont parties prenantes de l'algorithme, qui formule des éléments lexicaux sélectionnés aléatoirement, tandis que les autres qualités sériées se rapportent directement aux écrits émanant de ces programmes. Les descripteurs syntaxiques et sémantiques ne peuvent empêcher la récurrence des termes et ne peuvent organiser un discours. William Winder, tout en constatant l'efficacité des générateurs dans les formes poétiques, juge qu'ils sont incapables de forger une narration romanesque[160].

Cette abstraction du sens est déjà contenue dans les alternances permutationnelles proposées par Brion Gysin. Le sens surgit par accident au cours de ses procédures, car les permutations fondent parfois des groupements signifiants. Cependant, la règle procédurale n'est pas fondée sur le sens, mais sur les permutations dont les possibilités doivent toutes être exposées, le texte se clôturant dès que celles-ci ont toutes été énumérées. Le sens n'est pas un critère unifiant, c'est seulement le nombre des combinaisons possibles qui rassemble toutes les lignes de texte. Ce départ du sens à travers la permutation est, selon Abraham Moles, une propriété liée à cette procédure : « L'art permutationnel découvre le *signe sans signification* […] et propose une nouvelle signification de l'"être artistique", totalement abstraite, celle d'un *code de règles*[161]. » Moles constate qu'avec ce retrait du sens s'évanouissent les critères usuels d'évaluation d'une œuvre : « Désormais, elle [l'esthé-

159. *Id.*, « The possible usefulness of poetry generation », dans R. A. Wisbey (dir.), *The computer in literary and linguistic research*, Cambridge University Press, 1971.

160. William Winder, « Writing machines », dans Susan Schreibman et Ray Siemens (dir.), *A companion to digital literary studies*, Malden (MA), Blackwell, 2007.

161. Abraham Moles, *Art et ordinateur*, Paris, Blusson, 1990, p. 124-125.

tique] s'intéressera aux œuvres sans les juger "bonnes" ou "mauvaises"[162]. » En effet, une fois soustrait le poids symbolique du langage, la procédure combinatoire est la seule entité à interroger. La lecture consiste dès lors à en comprendre les lois.

Pareillement, Brion Gysin rejoint sans les connaître les attendus d'Abraham Moles lorsqu'il donne pour explication de ses procédures de permutations que « les mots ont une vitalité qui leur est propre[163] ». Selon le poète, les permutations font agir les mots au ras de leur matérialité. Gysin descend dans l'échelle du langage jusqu'à ses constituants par mots afin de libérer leurs ressources matérielles, sans degré symbolique. John Cage, au cours de ses procédures mésostiques, déclare vouloir désenrégimenter les mots en les coupant de leur fonction utilitaire. Selon Florian Cramer, Max Bense, professeur de Theo Lutz à l'Université de Stuttgart, souhaitait « réinventer l'esthétique et la poétique, en les dépouillant, espérait-il, de tout concept sémantique[164] ».

Or, l'impossibilité de concevoir un discours ou une narration, soit de conférer du sens, provient, même en présence de descripteurs sémantiques dans la base de données, du fait que les textes générés sont profondément imprévisibles. Les séquences poétiques peuvent faire sens, car elles sont concises, mais toute textualité impliquant une continuité dans la production scripturale rencontre l'écueil des fragmentations induites par les combinaisons aléatoires. L'imprévisibilité constitutive des textes générés empêche de les encadrer dans un projet unitaire. Traitant de la littérature générative dans « Projet d'esthétique générative », Max Bense souligne que cette imprévisibilité est couplée à un projet formel : « On voit que la génération computationnelle des états esthétiques est rendue possible par la combinaison méthodique d'un projet et du hasard. C'est précisément à cela qu'il faut relier ce qu'on exige communément des objets artistiques : qu'ils soient imprévisibles tout en répondant à un plan de construction[165]. » L'imprévisibilité est

162. *Ibid.*, p. 152.

163. Brion Gysin, « Cut-ups self explained », dans William S. Burroughs et Brion Gysin, *The third mind*, New York, Viking Press, 1978, p. 34. Ma traduction.

164. Florian Cramer, « Words made flesh. Code, culture, imagination », http://www.netzliteratur.net/cramer/wordsmadefleshpdf.pdf. Ma traduction.

165. Max Bense, « Projet d'esthétique générative », dans *Aesthetica : introduction à la nouvelle esthétique*, Paris, Cerf, 2007, p. 459.

un facteur constitutif de toute création artistique ou littéraire, y compris dans les écritures à contrainte, puisque souvent les constructions linguistiques oulipiennes conduisent leurs auteurs à porter une attention soutenue à l'observance de la règle, sans que du coup les contenus poétiques ou romanesques ne soient prémédités. Dans le générateur, ce côté inattendu dans la production d'écrits est bien sûr plus important. C'est pourquoi la généralisation des facteurs constitutifs du générateur à l'ensemble des projets créateurs, telle qu'elle est menée par Max Bense, masque le caractère profondément original du générateur qui produit du hasard à partir d'un programme informatique. Même si cet aspect aléatoire est le fruit d'une incrémentation régulière à partir d'un nombre déterminé, comme l'explique Theo Lutz, et que l'ordinateur ne produit donc pas véritablement du hasard, impensable mathématiquement, de toute façon les conséquences de ces opérations sur les bases de données ne sont pas susceptibles d'être anticipées par l'auteur du programme. En conséquence, le générateur produit de l'imprévisible à l'échelle de notre intellect humain.

L'imprévisibilité produit de la surprise, ce dernier effet devenant de ce fait un *telos* du générateur qui, s'il ne construit pas invariablement du sens, étonne toujours. Selon Abraham Moles, en l'absence de tout jugement de valeur *bon* ou *mauvais*[166], le critère du lecteur de l'œuvre permutationnelle est la compréhension de l'algorithme générateur et l'effet de surprise déclenché par ses résultats. Daniel C. Howe et A. Braxton Soderman situent les origines de cet effet de surprise : « Une grande part de l'art génératif recherche des “moments d'authentique surprise” comme condition du succès de l'œuvre. […] La surprise est amenée par l'inattendu, par un mouvement hors des vieilles conventions formelles et du caractère banal de notre langage quotidien[167]. » L'« authentique surprise » est une formule de Marius Watz, qui décrit les principes de l'art génératif en faisant de cet effet un critère fondamental dans l'évaluation esthétique des générateurs[168]. Reprenant cette

166. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 152.

167. Daniel C. Howe et A. Braxton Soderman, « The aesthetics of generative literature : lessons from a digital writing workshop », http://www.hyperrhiz.net/hyperrhiz06/essays/the-aesthetics-of-generative-literature-lessons-from-a-digital-writing-workshop.html. Ma traduction.

168. Marius Watz, « Fragments on Generative Art », http://www.artengine.ca/electricfields/2010/vagueterrain-watz-fr.php.

assertion, Daniel C. Howe et A. Braxton Soderman s'en servent pour faire écho aux réactions exprimées par des étudiants pendant un atelier d'écriture générative. Ces étudiants sont décontenancés par les résultats de leurs propres programmes, qui génèrent une langue qui leur est profondément étrangère.

L'auteur du programme est véritablement en position de lecteur face au produit de ses générateurs. Charles Hartman, auteur de plusieurs programmes génératifs, reconnaît ainsi une valeur à ses productions à partir du moment où elles l'installent dans une posture de lecteur paradoxal : « Si c'est pour moi une découverte, il est probable que c'en soit aussi une pour le lecteur[169]. » Le récepteur partage donc la même condition que le programmeur, car en définitive, cette écriture mécanique isole son concepteur d'une partie signifiante de la démarche créative. C'est donc, comme concluent Howe et Soderman, à une désubjectivation de l'œuvre qu'atteint le processus génératif, car le programmeur n'est plus sujet de l'écriture : « Cela signifie une littérature dans laquelle l'auteur n'écrit pas les textes finaux mais travaille seulement au niveau de leurs composants de haut rang tels que les modèles conceptuels, les règles de connaissance, les entrées de dictionnaires et les définitions rhétoriques[170]. » L'auteur est donc plus un linguiste qu'il n'est un pratiquant de la langue, tant, dans la création générative, le poète a pour tâche de définir les critères du langage qu'il mettra en action, sans les appliquer.

Est-ce à dire que le générateur engendre une œuvre littéraire objective, qui serait seulement l'énonciation d'une machine sans porter de marqueur humain ? Jean-Pierre Balpe écarte cette hypothèse, envisageable uniquement dans la perspective de l'émergence d'une intelligence artificielle, ce qui est loin d'être pensable dans la situation actuelle des outils informatiques. Pour lui, « [le générateur] met une distance entre l'écriture et la subjectivité[171] ». Cette distance est loin

169. Charles Hartman, *Virtual muse : experiments in computer poetry*, Hanover (US), Wesleyan University Press, 1996, p. 35. Ma traduction. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

170. Jean-Pierre Balpe, « Principles and processes of generative literature. Questions to literature », http://www.dichtung-digital.de/2005/1/Balpe/. Ma traduction.

171. *Id.*, cité par Philippe Bootz, « Formalisation d'un modèle de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique », Thèse doctorale

d'être nouvelle. La médiation existe dans toutes les techniques d'écriture : des tablettes de cire à la page papier, l'écrivain pense en fonction du support sans même en avoir pleinement conscience. Dans le cas du générateur, cette médiation a gagné en importance, car elle prend en charge l'écriture, mais à partir d'une base de données et de règles conçues par un auteur humain. C'est la qualité de cette médiation, qui opacifie le processus d'écriture, qui fait dire à Max Bense que la littérature générative est le premier « art artificiel », en l'opposant à l'« art naturel[172] » résultant d'une action directe de l'acteur humain. C'est donc une subjectivité en décalage, plus qu'un locuteur cybernétique, que met en scène l'écriture générative : « la subjectivité simplement se déplace vers une position de second ordre, résidant dans la formule plutôt que dans le produit[173] ».

Ce retrait subjectif, qui n'est pas une déprise de l'auteur, enlève toutefois tout caractère prémédité au texte, toujours surprenant aux yeux de son concepteur, ainsi que le constatent Jean-Pierre Balpe et Charles Hartman. John Cage et Jackson Mac Low ont recours à des algorithmes, car, en tant que bouddhistes, ils souhaitent évincer de leur œuvre toute intentionnalité née de l'ego. Les textes mésostiques et diastiques mettent leurs auteurs aux prises avec des fragments textuels qu'ils n'ont nullement prémédités. Leurs algorithmes sont cependant très différents des générateurs automatiques de textes, puisque les procédures de Cage et Mac Low s'exercent sur un ouvrage déterminé, et donc à partir d'un lexique très limité, tandis que la règle de sélection des éléments textuels est unique et invariable. Dans le générateur automatique de textes, au contraire, le lexique s'étend à toute la langue et le programme comporte de nombreux types de descripteurs. La base de données du générateur est donc une forme d'écriture, comme l'admet obliquement Balpe : « La cohérence sémantique des textes est assurée par la structuration des données elles-mêmes[174]. »

soutenue le 13 décembre 2001, https://web.archive.org/web/20130706035801/http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/63/74/PDF/these_bootz.pdf.

172. Max Bense, « Projet d'esthétique générative », *op. cit.*, p. 459.

173. Florian Cramer, « Words made flesh. Code, culture, imagination », http://www.netzliteratur.net/cramer/wordsmadefleshpdf.pdf. Ma traduction.

174. Jean-Pierre Balpe, « Trois mythologies et un poète aveugle », http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html.

L'imprévisibilité des résultats du programme est une altération importante de l'intentionnalité d'origine contenue dans la base de données, bien que celle-ci lui serve de postulat de départ. C'est donc en tant qu'écriture partagée entre auteur humain et acteur cybernétique qu'il faut situer la pratique scripturale générative. Présentant le fonctionnement technique de ses générateurs, Balpe indique qu'il a circonscrit les actions que les personnages pourront accomplir. De plus, ces personnages sont disposés de manière fragmentaire dans la base de données. Il revient au générateur d'agréger un personnage à partir de ces fragments, puis de le mettre en action, mais la batterie de choix à partir de laquelle le programme se déploie a été écrite par Balpe. La conception de la base de données est donc une écriture des fragments et de leurs relations possibles, ce qui représente une part auctoriale fondamentale: «Qui écrit la base de données devient le coauteur du poème, de même que l'auteur du programme, l'utilisateur du programme ayant aussi des prérogatives auctoriales dans la sélection et la disposition du résultat» (*PDP*, 79, ma traduction). Funkhouser traite en l'occurrence des dispositifs interactifs où l'internaute peut intervenir en certaines parties du programme génératif, mais même dans des œuvres non interactives, l'auctorialité du générateur est partagée entre le concepteur de la base de données et du programme, et la machine qui les met en action. La machine manque au tableau des instances auctoriales dressé par Funkhouser mais, en tant qu'entité essentielle à l'écriture, le robot est de plein droit un auteur partiel.

La partition de l'auctorialité est en même temps une mise en suspens de la notion d'achèvement, car ni l'instance programmatrice ni l'exécution de l'algorithme ne prévoient de fin à un générateur. Les combinaisons possibles de *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau requerraient une lecture s'étendant sur «deux cent millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre)» (*CM*, préface). Puisque le générateur automatique comprend un lexique beaucoup plus important que les 10 sonnets de l'œuvre de Queneau, le nombre des occurrences textuelles possibles est inépuisable. Bien entendu, l'algorithme pourrait se voir assigné une limite qui bornerait le processus génératif à un certain nombre d'occurrences. Ce serait cependant trahir l'esthétique générative, car ce serait restreindre la capacité du programme alors que la procédure pourrait continuer indéfiniment.

Nous avons observé que les écritures contraintes se reconnaissent une borne qui trouve son sens dans le cadre du dispositif : la mesure du quotidien justifie la limite de temps d'une semaine dans *Soliloquy* ; la description des actions du corps se développe entre sa phase d'éveil et son endormissement et reconnaît donc la journée comme limite temporelle de *Fidget* ; *20 ans après* s'inscrit à l'intérieur de la plus petite unité de temps d'une filature, là encore une journée. Or, la procédure générative ne contient pas de borne logique : il faut donc laisser l'ordinateur produire indéfiniment. Telle est la décision des auteurs de générateurs comme Jean-Pierre Balpe : « Ni version princeps ni édition définitive. Arrêté ici par la décision arbitraire d'un lecteur ou par celle de l'auteur lui-même, le générateur poursuivra, ailleurs, sa production de texte dans le cadre de ce même roman[175]. »

Le générateur romanesque mis au point par Balpe a pour titre justement *Roman inachevé* : « Ce roman n'a ni début ni fin… pages, chapitres et séquences sont toujours à lecture unique […] puisque toute action unique provoque la génération de nouvelles pages, donc une modification des chapitres et une redéfinition des séquences[176]. » Balpe parvient à une écriture romanesque générative en reconnaissant l'aspect nécessairement fragmentaire d'une telle entreprise. Le générateur prélève des personnages et des actions dans la base de données écrite par Balpe pour les développer d'une manière différente à chaque itération. Les générations produisent toujours des résultats différents, mais à partir d'un même substrat romanesque.

Jean-Pierre Balpe a publié certaines pages générées par ses programmes dans *Cent et un poèmes du poète aveugle*[177]. Pourtant, ses générateurs, qui furent un temps disponibles sur Internet mais en ont tous été retirés depuis, ou bien furent proposés en lecture publique dans des installations au sein d'expositions, ne proposent pas de conservation des écrits ni leur impression. Ces dispositifs occasionnent des lectures mais ne permettent pas de relecture. La conservation des pages générées est une rupture avec leur condition cybernétique, car elle extrait les écrits produits automatiquement de leur contexte génératif.

175. *Id.*, « Un roman inachevé : dispositifs », *Littérature*, n° 96, décembre 1994, p. 52.
176. *Ibid.*, p. 51.
177. Jean-Pierre Balpe, *Cent et un poèmes du poète aveugle*, Tours, Farrago, 2000.

La valeur de ces écrits est liée à leur situation au sein du principe génératif, puisque c'est en tant qu'occurrences dans une multiplicité, parce qu'ils sont des éléments d'une série, qu'ils intéressent l'auteur et le lecteur. Les itérations du générateur font voir dans cette série les principes qui le font exister, car c'est, comme le souligne Abraham Moles, par sa loi permutatoire qu'une œuvre générative est évaluée. Retirer un texte automatique de son générateur a le même effet déstructurant qu'imprimer une page à partir d'une fiction organisée sous forme d'hyperliens, car en ce cas, on fait abstraction de l'organisation en réseau de ce type d'œuvre, pourtant essentielle à sa compréhension.

Dans un contexte romanesque tel qu'organisé par Balpe, ces générations successives recombinent toujours différemment la même base de données répertoriant les personnages et les actions, ce qui abolit le point de vue perspectiviste de la narration traditionnelle : aucune étape de cette production romanesque n'est en situation métonymique par rapport à une totalité dont elle serait un microcosme. Or, c'est ainsi que s'élabore le roman traditionnel, qui attribue à chacun de ses éléments une fonction dynamique apte à faire exister un mouvement narratif, assignant à chacun des aspects du roman un *telos* particulier. Balpe définit ce dispositif romanesque comme une construction fractale, où chaque composante est pensée en fonction de la totalité de la figure fictionnelle, le générateur étant placé dans une posture toute différente : « Ce dispositif est ainsi une négation absolue du dispositif fractal, il repose en effet essentiellement non sur la téléologie et l'utopie de la maîtrise complète mais sur une redéfinition dynamique et permanente de l'ensemble de l'œuvre : une volonté de production ouverte[178]. » Cette non-fractalité implique qu'aucune itération spécifique du générateur n'est nécessaire, car ce n'est pas l'événement écrit qui importe, mais l'événement de la génération. Les itérations produites à partir d'une base de données romanesques n'intéressent pas le lecteur au niveau du récit, puisqu'il est toujours reformulé, mais de ses règles d'élaboration, à savoir les descripteurs à l'origine des données finies. C'est le programme que le lecteur tente de pénétrer à partir de ses éléments de

178. Philippe Bootz, « Formalisation d'un modèle de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique », Thèse doctorale soutenue le 13 décembre 2001, https://web.archive.org/web/20130706035801/http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/63/74/PDF/these_bootz.pdf.

surface. Pour comprendre ses principes, le lecteur doit procéder à de très nombreuses itérations : « Un poème électronique est par conséquent quelque chose comme un texte multidimensionnel, qui change de sens suivant le temps de sa lecture et qui ne peut être appréhendé qu'après un grand nombre de lectures différentes[179]. »

Or si, selon Balpe, le nombre des itérations est bénéfique puisque ces variations font comprendre l'intérêt littéraire du générateur, Ambroise Barras considère plutôt que rapportée à l'immensité de la série combinatoire, la construction poétique n'a plus de sens. Il écrit au sujet des « produits combinatoires de ces expériences informatiques » : « la tare du nombre démesuré dont leur production machinique les marque les déprécie en regard de l'unicité et de la singularité du texte traditionnel[180] ». La répétition des itérations fait entrer peu à peu le lecteur dans l'épaisseur de l'architecture poétique ou romanesque, mais ce sont des principes génératifs qu'il appréhende plutôt que des textes. Puisqu'un objet littéraire est nécessairement un écrit, les innombrables productions de surface des mécanismes génératifs préviennent toute possibilité de circonscrire un texte, qui flotte entre des frontières de sens indéfinissables. La conception de la base de données est une forme d'écriture dans la mesure où elle est partagée par l'ordinateur qui la met en texte, mais le côté extrêmement fragmentaire et peu développé de ces contenus de base interdit une approche littéraire des fondations du générateur.

Abraham Moles oppose le générateur à l'œuvre à aura théorisée par Walter Benjamin. Le caractère unique de l'œuvre d'art s'est désintégré, selon Walter Benjamin, lors de l'avènement de sa reproductibilité technique[181]. Un même texte est disponible à des milliers d'exemplaires, sans qu'un copiste l'ait marqué par son activité artisanale. La singularité du texte manuscrit, la griffe personnelle de l'artisan-artiste, se dissolvent au bénéfice d'un texte sérié, dont chaque élément présente

179. Jean-Pierre Balpe, « E-poetry : time and language changes », http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=39. Ma traduction.

180. Ambroise Barras, « Quantité/Qualité : trois points de vue sur les générateurs automatiques de textes littéraires », http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/ab_quant.html.

181. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

un caractère identique. Un modèle subsiste, puisqu'on peut fonder l'identité de l'œuvre sur la maquette du livre, qu'on retrouvera d'une manière exacte dans chaque exemplaire. Moles prolonge la conceptualisation de Benjamin en lui adjoignant cette nouvelle entité formelle, celle d'un modèle dont chaque itération n'est pas la copie d'un écrit, mais un texte renouvelé : « Il s'agit alors d'explorer un champ phénoménal actuel, c'est-à-dire de créer de nouveaux types d'œuvres destinées à la multiplicité et, pour cela, de chercher la *matrice* de nouvelles œuvres[182]. » Le générateur est alors un art de masse plus apte à satisfaire le consommateur effréné de biens culturels, puisqu'à partir d'un même programme, le lecteur pourra faire surgir une bibliothèque. L'ouvrage reproduit à des milliers d'exemplaires a pour conséquence logique, à la faveur de l'expansion d'une nouvelle technologie de reproduction, la matrice cybernétique aux contenus inépuisables. À la lecture d'un objet s'est substituée celle d'une série, selon l'analyse de Barras : « Lecture sans perte pour une production sans restes : la série, dans son abstraction, est entendue comme une entité parfaite, complète, suffisante[183]. » Chaque page générée désintègre la précédente, l'appréhension de la série est donc, en plus de la compréhension de ses principes génératifs, une mémorisation vague et confuse de la multiplicité des textes qu'elle a portés transitoirement et une anticipation de ce qu'elle aurait pu faire apparaître au cours d'autres itérations.

Ambroise Barras voit derrière ce nombre, plus que la possibilité d'une lecture des principes génératifs, plus qu'une profusion interpellant la consommation culturelle de masse, une représentation du temps : les textes générés imprimés par Jean-Pierre Balpe ne portent pas de titre mais la date, l'heure et la minute de leur inscription. Balpe reprend un marqueur informatique courant qui porte le temps de l'impression sur la page afin de situer le document, pour mieux souligner l'impossibilité de faire entrer ces écrits dans le contexte littéraire traditionnel. Selon Barras, ce temps réel est doublé d'une représentation fantasmatique qui fait du générateur une durée inépuisable, impossible à circonscrire et donc non clôturable : une voie cybernétique vers l'éternité. L'approche de Balpe jouxte cet imaginaire, puisque cet

182. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 160.
183. Ambroise Barras, *op. cit.*

auteur valorise l'œuvre générative comme sans fin : « Il ne s'agit pas de "tout dire en un seul texte" […], mais de pouvoir ne pas cesser de dire[184]. »

Le nombre revient dans tous les discours des auteurs de générateurs, à compter de la préface de Queneau à ses *Cent mille milliards de poèmes*, qui vante l'étendue vertigineuse des combinaisons possibles. Le nombre a partie prenante avec l'imaginaire suscité par ce type d'œuvre, comme le temps utopique analysé par Barras et la proximité avec un nouvel art de masse tel que le voit Moles. Le succès des générateurs est certain, si on observe le nombre de visites qu'ils drainent sur les sites électroniques qui les font exister, mais il est difficile pour autant de cautionner l'hypothèse de Moles, les œuvres génératives n'ayant provoqué aucun désinvestissement par rapport aux biens culturels fabriqués en masse. Au contraire, le succès des industries culturelles provient du fait qu'elles procurent une diversité d'œuvres pour des prix modiques. Le générateur, bien qu'engendrant lui aussi une diversité, est la réitération indéfinie des mêmes principes constitutifs et ne présente pas un panorama d'auteurs comme les librairies, mais un seul imaginaire. L'argumentaire sociologique de Moles n'est donc guère probant.

Le nombre, voie d'accès aux lois procédurales du générateur, fait peser le doute sur la validité de ces productions textuelles : qu'est-ce en effet qu'une écriture sans processus de sélection ? Samuel Levin voit dans l'absence de clôture non pas l'occasion d'un discours sans limites selon la conclusion de Balpe, mais plutôt la faillite de tout discours et même de tout texte : « Si une fonction monitoire pouvait être intégrée à l'ordinateur – comprenant des critères d'acceptabilité – de façon qu'il puisse rejeter tout ce qui n'est pas séquences "poétiques", alors sa performance serait plus proche de celle d'un poète[185]. » Ce jugement fut émis en 1963, soit seulement quatre ans après les générations de textes stochastiques par Theo Lutz. Depuis cette date, les descripteurs sémantiques et les valeurs mathématiques indicatrices de proximité entre sujet et prédicat ont été améliorés, servant d'autant de filtres afin d'élaguer des textes non conformes. De fait, ce sont des critères de vraisemblance

184. Jean-Pierre Balpe, « La tentation de l'infini », http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Tentation.html.

185. Samuel R. Levin, « On automatic production of poetic sequences », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. V, n° 1, printemps 1963, p. 146. Ma traduction.

qui ont été élaborés mais sans que des instruments de sélection pour un affinement qualitatif du texte aient pu être mis au point, car il faudrait pour cela concevoir une forme d'intelligence artificielle. L'écriture est-elle caractérisée par une inscription et, dans ce cas, le générateur est un écrivain, ou par une intellection disposant les signes écrits et, alors, l'ordinateur est un automate ?

La tentation mécaniste qui traverse les œuvres de Goldsmith et de Calle est, de fait, toujours le fruit d'une intellection, car elle est constitutive de notre psychisme : lorsque Goldsmith se fait le scribe de ses paroles enregistrées, il transcrit aveuglément des propos réfléchis ; lorsqu'il décrit ses mouvements corporels, il effectue un exercice de représentation qu'un ordinateur ne peut réaliser (les schémas représentatifs lui sont fournis par le programmeur) ; le détective qui suit Calle ne devient pas un appareil photographique mais s'attache à une énumération des parcours et des actes qui devrait être entrée dans l'ordinateur pour qu'il puisse proposer quelque chose d'équivalent. Goldsmith déclare : « Je veux être une machine », maxime qu'il emprunte à Andy Warhol, mais c'est à une machine fantasmée qu'il fait référence. La machine envisagée serait capable de commettre des actes intelligents, sans pouvoir faire émerger un imaginaire, car c'est ce défaut d'épaisseur symbolique qui est prégnant dans les écritures mécaniques de Goldsmith et du détective de Calle. Seule la transcription obstinée de ses propres propos par Goldsmith s'apparente à une inscription sans intellection, mais elle se surajoute à une production langagière qui est intelligente.

Pourtant, ces écritures mécaniques n'opèrent pas de sélection : Goldsmith transcrit tous ses propos d'une semaine dans *Soliloquy*, il décrit tous ses mouvements corporels dans *Fidget*, le détective prend en compte tous les déplacements et actions de Calle. On pourrait donc, en reprenant l'argument de Samuel Levin, en conclure que ce défaut de sélection fait de Goldsmith et du détective des automates. Néanmoins, Goldsmith et le détective ont sélectionné une plage de temps pour l'exercice de leur procédure, et c'est ce qui fait défaut au programme générateur. L'amoncellement des textes produits par le générateur ne peut être une écriture, car celle-ci n'est pas circonscrite. La délimitation est autant une affaire d'écriture que l'inscription : « À travers leur utilisation expérimentale, noyés sous le défi du nombre, les ordinateurs se voient ainsi drastiquement rabattre le projet esthétique

qu'on imaginait pouvoir leur prêter[186]. » Charles Hartman rejoint cette position lorsqu'il constate que le générateur peut produire un « genre de poésie », mais pas « un poème » (*VM*, 31, ma traduction). Hartman énonce les critères fondamentaux à la création poétique qui font, selon lui, défaut au générateur : « tout sens de complétude, de progrès, ou d'implication » (*VM*, 31, ma traduction). La délimitation, le parcours dans le temps qu'est l'affinement du texte, de même qu'une motivation de l'écriture, manquent à l'ordinateur. Cependant, le « genre de poésie » qui, selon Hartman, qualifie la production cybernétique est une forme littéraire, certes jamais finie, jamais un poème, mais qui entretient un voisinage avec cette forme achevée. De même, ce qui aux yeux de Barras croule sous le poids du nombre est une forme de littérature qui perdure à l'état d'ébauche. L'analyse de la procédure algorithmique requiert donc de ne pas isoler les textes de surface de l'événement qui les fait apparaître, c'est-à-dire de ne pas les priver de leur mouvement, car le générateur ne dépasse jamais le niveau d'une littérature en gestation, bien que l'absence de forme définitive n'exclue pas la nature littéraire de cette écriture en suspens.

Identités procédurales et adaptation numérique

L'analyse qui suit portera, d'une part, sur des œuvres déterminées par une procédure d'écriture étudiées dans ce chapitre et, d'autre part, sur des œuvres produites par un programme de recombinaison de textes appropriés, c'est-à-dire des générateurs combinatoires. Les œuvres dont l'écriture a été régulée comprennent diverses procédures.

On a vu que *Soliloquy* contraint Kenneth Goldsmith à effectuer un pur acte de copiste, tandis que la procédure consiste en l'enregistrement d'une parole quotidienne, toujours en situation de communication, mais coupée de ses interlocuteurs. Comment la contrainte de l'*uncreative writing* et la nature procédurale de *Soliloquy*, fondée sur un changement dans le mode de réception d'une production orale, sont-elles transformées par les outils numériques ?

Fidget est construite par deux contraintes. Le lipogramme oblige Goldsmith à produire une description décentrée, qui situe le corps par

186. Ambroise Barras, *op. cit.*

rapport à une perspective émanant de ses composantes plutôt que d'un moi unitaire. La contrainte référentielle oblige à faire entrer un surcroît d'événements dans un texte qui devient saturé, au point qu'il se réduise *in fine* à des verbes d'action. Comment le support électronique, avec ses propres spécificités, va-t-il s'accorder avec la subjectivité paradoxale, l'inflation événementielle et l'essentialisation du langage, telles qu'elles constituent le texte ?

20 ans après croise deux formes de contraintes : l'une, référentielle, oblige Calle à disposer une autobiographie sous forme d'éléments signifiants rassemblés en une seule journée ; l'autre, professionnelle, est la procédure d'enquête avec ses conventions. Ce portrait croisé et sa projection d'un moi déréalisé sous forme d'une enveloppe vide décrite par le détective vont être requalifiés par le contexte électronique : sous quelles conditions va se produire cette transformation ?

L'interaction de ces contraintes et procédures avec les propriétés numériques fera l'objet du chapitre suivant. L'exposition de toutes les procédures analysées dans cette étude exigeait que les textes algorithmiques fussent présentés dans ce premier chapitre. Cependant, leur spécificité mérite d'être traitée dans un chapitre distinct, qui examinera les résonances entre les textes appropriés et leur traitement par les algorithmes.

CHAPITRE 2

De la procédure écrite à son interprétation visuelle et dynamique

Soliloquy, dans sa version électronique, a été directement réalisé par Goldsmith, tandis que la version numérique de *Fidget* a été conçue par le programmeur Clem Paulsen sous la supervision de Goldsmith. Calle n'a jamais procédé à la conception d'œuvres électroniques : l'adaptation numérique de *20 ans après* fut réalisée par le collectif Panoplie sur son site électronique, avec l'approbation de l'auteure.

Soliloquy

La transcription de *Soliloquy*, puisqu'elle est réalisée sur un écran numérique, va permettre à Goldsmith de lui faire épouser diverses modalités formelles. Le texte sera premièrement présenté sous deux formes au cours d'une exposition en galerie. Exposée à la Bravin Post Lee Gallery de New York en avril 1997, l'installation environne le visiteur d'un ensemble de 341 pages réparties dans une pièce. Les premières pages sont situées près du plafond, les pages suivantes descendent en spirales jusqu'au spectateur. Bien qu'imprimées en gros caractères, les pages collées dans les hauteurs de la galerie ne sont pas lisibles. Parallèlement à ce texte spectaculaire, *Soliloquy* apparaît sous forme d'un livre imprimé, tel qu'il sera commercialisé en 2001 par Granary Books[1].

1. Maison d'édition new-yorkaise spécialisée dans les livres d'artistes, dont la mission est de « produire, promouvoir, documenter et théoriser des œuvres explorant l'intersec-



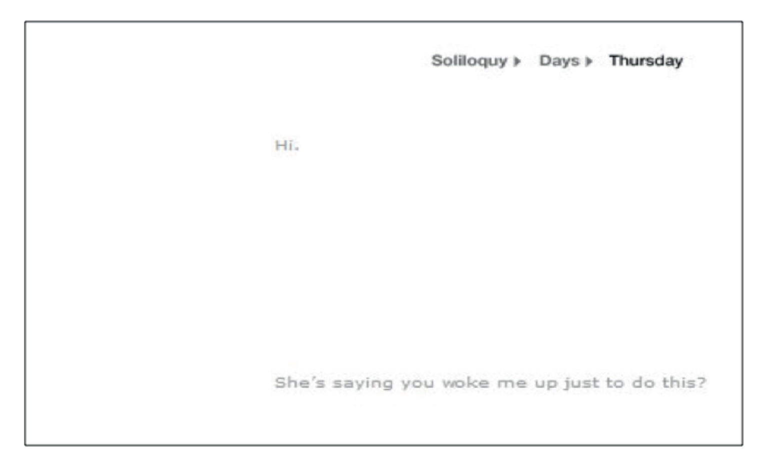
Page d'écran de *Soliloquy*

Poursuivant un travail de déclinaisons formelles, Kenneth Goldsmith fait basculer l'écrit sur la page-écran. Première constatation : l'écrit disparaît, laissant la page blanche. Ce n'est qu'en faisant déplacer son curseur sur la surface de la page que l'internaute matérialisera une phrase, puis une autre. Commentant la forme numérique de *Soliloquy* (œuvre hébergée par l'Electronic Poetry Center[2]), Kenneth Goldsmith déclare : « Bien entendu, le traitement du texte dans la version web est spécifique au médium et peut-être exemplifie le mieux le caractère éphémère du langage tel qu'il est souligné dans la postface du livre : “Si chaque mot prononcé dans New York chaque jour devait se matérialiser en un flocon de neige, chaque jour nous ferions face à un blizzard” » (*SY*, quatrième de couverture, ma traduction). Éphémérité donc, puisque la condition d'émergence de la phrase suivante implique la désintégration de la phrase précédente et une immersion paradoxale dans le langage, comparé à une tempête de neige, bien que recouvert par une surface graphique.

La disparition du texte, son appréhension par bribes, sont effectivement spécifiques à l'œuvre numérique. Pourtant l'installation, qui ne présente de l'œuvre originale qu'une sélection de 341 pages, rend inac-

tion entre le mot, l'image et la page » (ma traduction), http://www.granarybooks.com/about_granary_books.

2. Electronic Poetry Center, http://epc.buffalo.edu/about//. Hébergé par l'Université de Buffalo, en collaboration avec l'Université de Pennsylvanie, l'Electronic Poetry Center a pour but de « rendre disponible une grande variété de ressources centrées sur des formes poétiques numériques ou formellement innovatrices, les nouvelles écritures médiatiques et des programmes informatiques à but littéraire » (ma traduction).



Page d'écran de *Soliloquy*

cessible une partie du texte présenté puisque certaines pages sont placées trop haut pour pouvoir rendre possible la lecture. Ce n'est cependant pas un dérobement systématique comme dans le cas de l'œuvre numérique. L'auteur a insisté sur l'effort nécessité par la transcription de l'immense œuvre sonore ; il a communiqué cet état de perdition par l'environnement textuel en délire qui entoure le visiteur en galerie. Dans ces deux exemples, Goldsmith et le visiteur font face à une masse langagière difficile à appréhender. L'auteur a besoin de deux mois pour pouvoir transcrire son soliloque d'une semaine ; le visiteur éprouve un vertige devant ce texte qui, en l'entourant sur une grande superficie, se rend en partie illisible. La version numérique se détourne apparemment de l'exposition monumentale du langage, tout comme elle ne répond pas à la visibilité de l'imprimé. Cependant, elle rejoint l'installation en galerie par sa spectacularisation du texte, bien qu'elle l'accomplisse sous une modalité entièrement différente : le monument laisse place à une fragmentation.

Une lecture par tâtonnements

La lecture de la version numérique de *Soliloquy* ne peut se faire que par fragments. Même si l'internaute fait suivre à son curseur le parcours des phrases dans leur alignement original, il se bute constamment à un problème majeur dans l'appréhension de l'écrit numérique : le

voisinage textuel est invisible. C'est donc l'aspect visuel de l'écrit qui est désormais oblitéré, ressource essentielle pour parvenir à une lecture tabulaire, caractéristique de l'imprimé. Christian Vandendorpe a montré que l'écrit, par rapport au discours oral, permet une lecture délinéarisée, faite de retours en arrière ou de prospections vers l'avant, ou bien de balayages de l'ensemble du texte : « Cette appropriation se fait par l'intermédiaire de la perception visuelle et l'œil peut indifféremment balayer, caresser, scruter, suivre une ligne de texte, en sélectionner une autre, revenir en arrière. Les données soumises au visuel sont en quelque sorte placées "sous le regard de Dieu"[3]. » Au contraire de la tabularité inhérente au texte imprimé, *Soliloquy* en version numérique semble placer la lecture sous l'ordre de la linéarité, puisque l'internaute devrait suivre phrase après phrase le déroulement du texte numérique. Tel n'est pourtant pas, à mon avis, l'intentionnalité du dispositif.

Le voisinage textuel s'étant désintégré, il est impossible de situer sa lecture, de reprendre par exemple un passage antérieur afin de comprendre à quelle personne Goldsmith fait référence au hasard d'une conversation. La lecture linéaire de *Soliloquy* en version numérique exigerait donc une mémoire exceptionnelle, chaque page devant rester inscrite dans l'esprit du lecteur. De plus, *Soliloquy* dans sa version imprimée oblige à une appréhension tabulaire, car ce texte est énigmatique : la suppression des paroles des interlocuteurs oblige le lecteur à se livrer à une enquête afin de tenter de comprendre le contexte énonciatif. De même, les ruptures de parole ne sont pas indiquées : si Goldsmith prend le métro pour se rendre chez lui après avoir achevé son émission de radio hebdomadaire, sans qu'il ait pendant ce trajet à proférer la moindre parole, cette pause n'est pas apparente puisque le magnétophone numérique de l'auteur ne se déclenche que par activation de la voix. On lit donc le contenu de l'émission radiophonique menée par Goldsmith et, pendant les pauses musicales, ses échanges avec l'équipe de la station, puis tout d'un coup, après les paroles rituelles de clôture de ce programme, on est dans son appartement et

3. Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Découverte, 1999, p. 184. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

on a devant soi une conversation entre l'auteur et sa femme. La suppression des propos de l'interlocuteur et des moments de silence fait en sorte que le lecteur est en face d'une œuvre énigmatique, qui suscite une lecture investigatrice afin de constamment pouvoir situer les circonstances de la parole. Bien qu'elle rende impossible la tabularité, la lecture du texte numérique ne peut se faire linéairement. En effet, le lecteur doit sans cesse quitter le fragment où il se trouve pour balayer la surface blanche afin d'en ramener des phrases qui donneront plus de sens à sa lecture que les termes consécutifs au fragment qui vient d'être révélé. La lecture du texte électronique n'est par conséquent possible qu'à condition d'un déplacement incessant sur la surface blanche.

Cette errance dans la lecture est le *telos* principal du dispositif électronique, qui ne donne pas accès au texte imprimé. Il n'en va pas de même avec *Fidget*, dont le dispositif électronique présente, parallèlement au texte animé sur écran, des pages stables, telles qu'elles ont été publiées. De même, lors de la monstration de *Soliloquy* en galerie, sa version livresque était disposée au regard des visiteurs, cet ouvrage ayant fonction de catalogue d'exposition. En ne proposant pas de choix de lecture hors des outils électroniques, *Soliloquy* numérique fait du mode lectoral l'instrument principal de son apport créatif par rapport à l'ouvrage imprimé. Le seul autre mode de lecture possible, à côté de celui par positionnements du curseur sur l'interface blanche, consiste à interroger le moteur de recherche adjoint aux pages dissimulées. On peut y porter un terme ou un nom qu'on aura découvert au cours de la lecture, ou bien s'aider de l'index qui présente tous les noms propres cités dans l'ouvrage et voir le nombre de leurs occurrences dans *Soliloquy*. Chacune de ces occurrences ne présente qu'une ligne de *Soliloquy*, ce qui implique que la lecture par l'intermédiaire du moteur de recherche est aussi une fabrique du sens à partir de fragments. De plus, l'ergonomie d'une lecture linéaire est nulle, puisque chaque fois que l'internaute parvient à la fin d'une ligne écrite, il doit repositionner le curseur de l'autre côté de la page et essayer de trouver exactement l'emplacement du début de la ligne suivante. L'expérience de cette forme de lecture prouve également qu'il n'est pas facile de maintenir le curseur le long d'une ligne continue, ce qu'il est nécessaire de faire pour garder le texte apparent. Le texte et le curseur bondissent

constamment, les lacunes de l'écrit obligeant à balayer l'ensemble de la page, et les sauts de la main, qui sont dès lors perceptibles, contribuant à se défaire d'une appréhension linéaire de l'œuvre. L'opposition dynamique entre le fragment textuel et la surface blanche fait de la lecture non linéaire l'approche obligée de l'œuvre numérique. Cette non-linéarité était déjà la condition de lecture du texte imprimé, mais elle pouvait s'aider d'une tabularité.

L'aspect visuel de **Soliloquy** *numérique*

Par rapport à *Soliloquy* dans sa version imprimée, le média électronique offre une surface graphique qui modifie le rapport à l'écrit : la réception est transformée par cet apport visuel. Dans *Discours, figure*, Jean-François Lyotard définit les territoires respectifs du visuel et du texte. Est visible ce qui retient l'attention, ce qui ne se discerne qu'au prix de l'attente. Le texte, au contraire, ne s'observe pas, il est franchi dès qu'aperçu : « Est lisible ce qui n'arrête pas la course de l'œil, ce qui donc s'offre immédiatement à la reconnaissance[4]. » Les conditions d'émergence du signifiant en tant que tel ne sont réalisées que lors de la cessation de l'activité de lecture. La visibilité donne le monde à son spectateur, tout en lui interdisant de l'organiser sous forme d'éléments signifiants. Le monde est constitué de différences, la multitude de ses objets étant impossible à résoudre en une perspective unique. Le texte est au contraire coordonné par la syntaxe, il représente une appréhension du monde organisée en système. Cette médiation est une aliénation, comme Michel Foucault en fait la remarque[5]. Cet auteur souligne l'absence de congruence du système linguistique par rapport à ses objets de représentation : le lisible ne partage aucune structure commune avec le visible. Définie par la différence, la figure est individuée, à l'instar de l'œuvre à aura identifiée par Benjamin. Au contraire, chaque élément du texte ne détient une valeur que par son intégration à un ensemble. Le texte peut donc être inscrit selon des contours diffé-

4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 216. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

5. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1973, p. 39-40.

rents, il se maintiendra en tant que tel tant que ces transferts n'entameront pas son rattachement à un même système linguistique. Pour sa part, la figure dépend de sa matérialité, c'est-à-dire des conditions précises de son émergence.

Lire le discours, observer la figure

Lyotard prend à témoin l'expérience du peintre par l'intermédiaire du *Journal* de Paul Klee. Celui-ci formule cette maxime : « Voir d'un œil, sentir de l'autre. » La dichotomie instituée par Klee dénonce deux types de regards : d'une part celui du lecteur, d'autre part celui de l'observateur. Klee ne différencie pas dans cette dichotomie l'appréhension du texte de celle de la figure. On peut lire une figure comme on lit un texte. L'un et l'autre peuvent être frappés d'une même transparence, celle qui caractérise tout élément pris dans un système. La figure devient lettre à partir de l'instant où elle autorise une possibilité de classification. Telle personne se transforme en signe lorsqu'on peut lui attribuer un nom, lorsque son extériorité n'arrête pas le rattachement à un système, social en l'occurrence. Elle est alors un élément du texte, car son individualité n'est pas perçue en tant que telle. Le « sentir » commence lorsque cette extériorité est considérée, que le temps s'allonge pour laisser place à l'observation et à la réflexion. Pour Klee, les deux activités se complètent puisqu'à partir de la figure visible, le peintre tentera de formuler une figure intérieure. La lettre appartient à la connaissance, la ligne est nouvelle à l'œil. C'est pourquoi l'habileté et la certitude sont antinomiques avec la traçabilité de la figure. Klee voue la main droite à l'écriture, car elle maîtrise la forme. La main gauche, malhabile, appartient au domaine du « sentir ». Par son inappétence à tracer une figure certaine, elle ouvre les possibles. Le territoire du visuel appartient à l'attente, au temps long et à l'absence de système. La textualité, tout au contraire, ne prend sens qu'à condition d'une parfaite connaissance de ses codes, elle n'invite *a priori* pas à une considération de son apparence graphique.

Silencio *d'Eugen Gomringer*

Ce poème visuel d'Eugen Gomringer s'inscrit dans la même thématique que *Soliloquy*, en opposant un vide graphique à une étendue de mots. D'autre part, il se situe à la frontière des définitions de Lyotard,

SILENCIO	SILENCIO	SILENCIO
SILENCIO	SILENCIO	SILENCIO
SILENCIO		SILENCIO
SILENCIO	SILENCIO	SILENCIO
SILENCIO	SILENCIO	SILENCIO

Silencio d'Eugen Gomringer

lorsque cet auteur tente de distinguer les propriétés de la textualité et celles de la figuralité. Le creux placé dans le centre de *Silencio* est, semble-t-il, l'intrusion d'un élément pictural dans un ensemble textuel. À l'appui de ce graphisme premier, on peut remarquer que le poème se conforme aux propriétés individuées de la figure, respectant ainsi sa caractérisation par Lyotard : le sémantisme de *Silencio* dépend de ses conditions matérielles de présentation. La disposition du texte sur la page doit être constante, parce qu'une modification de ses conditions spatiales nuirait à sa signification symbolique : « Il est à remarquer que le poème est plus pertinent lorsqu'il est imprimé près du centre d'une large page blanche afin que l'espace entourant le poème rehausse l'espace au centre du poème[6]. » Irruption d'un élément visuel au centre d'un poème, cet espace blanc n'en est pas moins déterminé par sa relation aux mots le circonscrivant. Considérant la structure du poème, Johanna Drucker nie le caractère graphique du creux qui l'organise. En effet, cet espace émane du texte qui le cerne : « Dans cette œuvre de Gomringer, c'est la relation structurelle des mots, plutôt qu'une image particulière suggérée par eux, qui accorde à leur présentation visuelle sa valeur[7]. » *Silencio* est donc, même en son espace blanc central, un texte : « […] le poème démontre aussi que notre concept de silence en

6. Richard Peltz, « Aesthetic theory and concrete poetry : a test case », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 9, n° 3, juillet 1975, p. 35. Ma traduction.

7. Johanna Drucker, « Experimental, visual and concrete poetry : a note on historical context and basic concepts », dans K. David Jackson, Eric Vos et Johanna Drucker (dir.), *Experimental – visual – concrete : Avant-garde poetry since the 1960s*, Amsterdam et Atlanta (GA), Éditions Rodopi, 1996, p. 40. Ma traduction.

tant qu'espace blanc vient seulement des mots l'entourant. Le silence est né après l'écriture[8]. »

Une des différences entre *Soliloquy* et *Silencio* réside dans l'importance de la surface blanche : elle domine *Soliloquy*, elle est partielle dans *Silencio*. La problématique est cependant la même au niveau dialectique : elle oppose un non-texte à du texte, un niveau non inscrit à un niveau inscrit. Dans *Soliloquy*, la relation est d'opposition puisque l'espace blanc se referme sur le texte dès que le curseur change de position. *Silencio* est inscrit dans une pareille tension, le vide graphique situé en son centre est en rupture avec la série de mots qui l'organise. La latence du texte d'ensemble de *Soliloquy* ne permet pas de considérer la page comme une blancheur, mais comme une possibilité de texte : l'image cesse d'avoir une identité purement picturale si sa fonction est de donner accès à un écrit. *Silencio* est pénétré de la même problématique : la blancheur n'est pas une négation des mots, mais la possibilité d'un mot. La répétition du mot « silencio » ne faillit à aucune ligne, sinon dans le centre de ce poème. Si on considère ce texte comme résultant d'une procédure, on peut dire que cette blancheur est son seul échec. La répétition, qui définit le dispositif de *Silencio*, manque en cet endroit. L'absence soudaine de ce mot au centre du texte poétique est la résultante d'un effet de gommage. Gomringer a subtilisé, ou évité, une répétition. De même, dans *Soliloquy*, le texte original a été recouvert d'un masque graphique. Dans *Silencio* et dans *Soliloquy*, les vestiges du texte transforment coextensivement une surface vide en élément textuel.

Lyotard oppose l'individuation de la figure, qui repose sur le caractère différencié du visible, à la nature systémique du langage. Le texte est une transparence, car il ne retient pas l'attention du lecteur sur son extériorité. Cette immédiateté de la lecture chasse la figure qui dissimule le texte de *Soliloquy* : la structure de la langue pointe aussitôt sur les latences de texte contenues par la surface blanche. La figure ne peut persister dans *Soliloquy*, car son caractère unique d'image est dissous dans le système du texte. La surface blanche de *Soliloquy*, comme l'écart blanc qui creuse *Silencio*, est donc un texte visualisé.

8. Craig Saper, « Under cancellation : the future tone of visual poetry », dans K. David Jackson, Eric Vos et Johanna Drucker (dir.), *op. cit.*, p. 313. Ma traduction.

Ramifications graphiques du système textuel

Si la signification s'axe sur des agrégations ordonnées d'éléments textuels, la présence du code de la langue est discernable à partir du moindre de ses éléments : « Reconnaître une seule lettre désarticulée *en tant que lettre* intègre déjà le reste de l'alphabet qu'elle présuppose, ou – dans l'hypothèse d'une écriture inconnue – permet d'imaginer la possibilité d'un alphabet[9]. » Or, la structure de la langue est reconnaissable dans le plus atomisé de ses éléments, mais aussi en ses emplacements. Craig Dworkin évoque l'espace blanc laissé par les coupes de la censure dans les journaux français pendant la Première Guerre mondiale. Ce vide ne l'était pas symboliquement, puisqu'il était chargé d'une présence passée. La place occupée par ces espaces blancs au sein d'un texte suffisait à faire reconnaître leur ancienne appartenance au système du texte. Ce mécanisme de coprésence embrasse le vide en périphérie du texte à partir de l'instant où celui-ci l'identifie en tant que manque. Par des inférences déduites du texte, le lecteur peut discerner ce manque. Cette valeur linguistique conférée à l'emplacement motive l'exploration de *Soliloquy* dans sa version numérique, dont l'espace blanc est rapidement reconnu en tant que texte. Sur la page numérique, on reconnaît à chaque phrase tirée de cette surface vide le caractère de fragment, avant de percevoir que le placement du curseur opère une extraction à partir d'un bloc textuel considérable. L'importance de l'emplacement soulignée par Craig Dworkin n'est pas le seul indice d'une censure ou de toute autre forme de retrait. S'il n'est pas retravaillé, le texte signale cette béance car le système linguistique est brisé. Le vide peut être comblé par un rapprochement de bord à bord des pans du texte restant, le manque restera lisible, à défaut de pouvoir révéler son antériorité. Les coupes blanches dans les journaux censurés ne sont pas seulement la marque d'un emplacement, elles brisent la continuité du texte en ne permettant pas de combler l'ellipse. Au contraire, les stratégies de lisibilité fondées sur l'ellipse fournissent des éléments qui pallient cette faille intentionnelle.

9. Craig Dworkin, *Reading the illegible*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, p. 81. Ma traduction. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.


LA DÉPÊCHE

Les Nouvelles officielles de la Guerre

LA SITUATION

L'espace blanc laissé par la censure, puisqu'il désigne les traces d'une lisibilité, est selon Craig Dworkin « un second système de signification, un régime sémiotique concurrent, au sein du champ du texte » (*RI*, 143, ma traduction). Définie par le texte, la symbolique de cet espace échappe pourtant au système de la langue. Aucun référent n'est pointé par un signifiant, la monstration du geste d'autorité qu'est la censure est assurée de manière entièrement visuelle. Intégrée au système textuel, mais affranchie de la langue, cette zone désigne une action passée. Nous avons observé que le poème *Silencio* de Gomringer faisait aisément lire, par sa procédure, le mot éponyme dans le cœur blanc du texte. La surface de *Soliloquy*, comme l'espace de la censure, se détache de la langue lisible tout en demeurant partiellement au sein de son système, ce qui explique que l'on puisse lire par inférences autour du fragment. Mireille Calle-Gruber nomme « raison du texte[10] » les contraintes induites par le roman à mesure qu'il se constitue : d'abord le respect de la narration, ensuite le « multirelationnement[11] » qui oblige à une cohérence de la page en train de s'écrire avec l'ensemble des pages jusque-là produites, ces critères formant un réseau de règles toujours plus précises à mesure que se développe le texte. Ces contraintes s'ajoutent aux impératifs linguistiques que sont les règles syntaxiques et sémantiques, soit le système de la langue. Avec le texte imprimé de *Soliloquy*, on pallie les

10. Mireille Calle-Gruber, « Orange : mécanique », *Conséquences*, nº 6, 1985, p. 74.
11. *Ibid.*

ellipses dues à l'absence des interlocuteurs grâce à ces repères linguistiques, par exemple une réponse suit une interrogation, et aux règles de cohérence du discours. Les mêmes procédés de reconstruction imaginaire de la présence de l'interlocuteur serviront de schémas de lecture face à l'ellipse numérique, qui par son importance rend plus complexes ces mécanismes. Par conséquent, deux formes d'inférences se croisent afin de nier la blancheur graphique de *Soliloquy* : le lecteur présuppose ce qui environne le fragment en raison de sa situation dans le système de la langue ; par exemple, toute interrogation présageant une rupture de ton, Goldsmith doit donc répondre à son interlocuteur. Ainsi, après un parcours erratique parmi des pages-écrans spatialement proches, le lecteur en arrive à circonscrire un contexte énonciatif et à deviner les solidarités intratextuelles entre les composantes, notamment les liens entre deux personnages. En effet, la conversation obéit à certains principes qui sont proches de ceux régissant une construction textuelle écrite, puisque l'interlocuteur doit constamment signaler à son partenaire dans la communication les liens logiques guidant ses propos, selon le constat d'Erving Goffman : « Après un virage dans la conversation, un prochain virage sera requis et sera examiné par la façon dont il exposera une pertinence par rapport au virage précédent[12]. » Le multi-relationnement du roman, tel qu'il est souligné par Calle-Gruber, s'applique également à l'interaction conversationnelle, dans laquelle ce à quoi on se réfère doit être situé dans un enchaînement de faits ou dans une logique argumentative.

L'interface graphique, représentation médiate du langage

Après avoir examiné la question de l'interrelation entre la surface graphique et les fragments textuels, et la modalité lectorale de ceux-ci, nous nous intéresserons désormais à la signification symbolique de l'interface blanche, puis à celle de la lecture. Cette surface est une interprétation de la procédure puisqu'elle est placée dans un *a posteriori* par rapport à la transcription de l'enregistrement.

L'enregistrement interdit tout point de vue perspectiviste sur lui-même, puisque l'auteur est engagé en son sein sans possibilité de dis-

12. Erving Goffman, « Felicity's condition », *The American Journal of Sociology*, n° 1, juillet 1983, p. 48. Ma traduction.

tanciation : à aucun moment Goldsmith n'entre dans un monologue afin de qualifier le texte qu'il est en train de constituer. Les paroles de l'auteur sont prises dans le flux de la communication, au même titre que les émissions radiophoniques captées par *The Weather*, *Sports* et *Traffic*. Goldsmith est donc toujours en situation d'interlocution, ce qui s'oppose à toute énonciation d'un jugement, d'une opinion sur la procédure en voie de création. Afin de ne pas effaroucher ses interlocuteurs, Goldsmith ne leur dit pas que leur conversation est partiellement enregistrée. Au cours de l'enregistrement, l'auteur ne parle de cette procédure que lorsqu'il est obligé de la défendre contre sa femme qui souhaite que tout ne soit pas capté. La seule référence à la procédure est l'affirmation par Goldsmith qu'il ne peut arrêter le magnétophone. En dehors de ce constat factuel, la procédure n'est jamais évoquée ni commentée.

Or, la surface blanche de l'interface a pour fonction de qualifier l'énorme quantité de langage générée par l'enregistrement. Cette étendue graphique est celle du langage, l'image représentant une meilleure assertion de cette propriété que le texte, qui n'autorise aucune considération distanciée. Lyotard ne reconnaît pas de validité particulière à un texte en dehors de son appartenance à la langue, tandis que la figure est individuée (*DF*, 216). La voie figurale d'assertion de la quantité de langage par la surface blanche est par conséquent la seule possible, car c'est à cette condition que le regard peut intervenir, délivrant le lecteur de l'aveuglement systémique de la langue, pour lui faire considérer le langage de *Soliloquy* en tant qu'objet. La contrainte de l'*uncreative writing* empêchant tout apport du transcripteur à ce qu'il met sous forme écrite, c'est donc en dehors de l'écrit qu'il pourra exprimer un point de vue. Telle est bien la visée de l'*uncreative writing*, qui selon Goldsmith fait prendre conscience à ses étudiants de la dimension objective du texte. La transcription doit ajouter quelque chose d'un point de vue formel, sans intervenir dans le contenu textuel : le message radiophonique devient un écrit, de même que les propos de l'auteur. Le recouvrement graphique de la version numérique adopte la même contrainte objective : il fait voir une abondance de langage sans que le texte intègre un tel constat. Puisque la version numérique propose exactement le même texte que l'ouvrage imprimé, la surface blanche correspond en tous points au livre commercialisé, qui comprend presque

500 pages. Or, l'étendue blanche de *Soliloquy* numérique est beaucoup plus impressionnante que celle du nombre de pages de sa version imprimée. En raison du poids des fichiers, chaque jour d'enregistrement a été divisé en 10 sections. Chaque section contient trois à cinq pages-écrans. La visite de l'interface graphique est décourageante en raison de cette étendue vide, et de la portion succincte de langage qui en émerge au gré du curseur. En comparaison, l'ouvrage imprimé n'est après tout qu'un gros livre, et il en existe de bien plus volumineux.

L'interface est une forme d'exagération de la quantité de langage, de même que le texte en galerie qui adopte une taille de caractère monumental. C'est donc un point de vue subjectif sur le langage que propose l'élément visuel et qui est celui de l'auteur face à la contrainte de l'*uncreative writing*. La lecture de la transcription de l'enregistrement n'engage pas le lecteur dans un rapport difficile avec la quantité de langage, alors que son inscription suscite une telle problématique, puisque Goldsmith n'a pu venir à bout de cette tâche qu'en travaillant huit heures par jour pendant huit semaines. L'aspect visuel de *Soliloquy* est donc une représentation métaphorique d'une partie de la contrainte de l'*uncreative writing*, qui met son praticien aux prises avec un monument langagier.

L'interaction entre le support matériel et le texte

La surface blanche recouvrant *Soliloquy* numérique représente métaphoriquement un langage monumental par des moyens uniquement visuels, tandis que l'intervention du texte met en jeu des propriétés programmées.

La notion d'événement numérique et la métaphore matérielle

L'exposition de la surface graphique dissimulant le texte électronique de Soliloquy aurait pu faire l'objet d'une œuvre d'art non numérique, comme cela a été le cas avec l'affichage de textes imprimés en très grands caractères sur les murs de la galerie Bravin Post Lee de New York en avril 1997. Par contre, l'apparition du texte est conditionnée par le programme informatique de *Soliloquy* numérique, qui fait surgir des phrases dès que le curseur est positionné. En l'occurrence, un événement premier, qui consiste en l'éradication du texte imprimé, est annulé par

l'interactivité. L'action par activation, qu'elle soit rendue possible par un lien ou un capteur de position, permet d'inscrire un événement sous forme non de trace, mais d'un enregistrement à faire rejouer. La notion d'événement distingue, selon N. Katherine Hayles, le texte numérique de l'écrit imprimé :

> Dans le média numérique, le poème connaît une existence distribuée entre des bases de données et des commandes électroniques, entre le logiciel qui exécute ces commandes et l'ordinateur sur lequel le logiciel fonctionne. Ces caractéristiques numériques impliquent que le poème cesse d'exister comme un objet et, à la place, devienne un processus, un événement amené à l'existence quand le programme s'exécute à partir du logiciel approprié chargé sur l'ordinateur adéquat. Le poème est « événementialisé », en devenant plus un événement qu'un objet doté de frontières spatiales et temporelles[13].

Cet événement, qu'il résulte d'une action de l'internaute ou du développement du programme, est constamment rejouable. Par exemple, la désagrégation sous forme de fragments spatialisés qui est l'événement de *Fidget* peut être contemplée autant de fois que le veut l'internaute. Dans *20 ans après*, un texte rendu illisible peut redevenir visible, avant d'être restitué à sa condition première. Il est possible de basculer d'un avant à un après de l'événement numérique, cette fluctuation ouvrant un espace signifiant. Ainsi, dans *Soliloquy*, cette même fonctionnalité permet de faire coexister le texte et son absence dans l'espace d'un même écran, c'est-à-dire de garder l'écrit tout en rendant apparente l'action de son éradication.

La lecture de *Soliloquy* numérique est un jeu avec sa surface d'inscription, soit avec la matérialité de cette œuvre. N. Katherine Hayles nomme « métaphore matérielle » l'intervention de la matérialité du support électronique ou des fonctionnalités du logiciel dans le texte numérique. La métaphore rapproche deux domaines référentiels différents afin de définir un concept né de ce voisinage imprévisible. La métaphore est normalement pensée à propos du langage qui marie des termes appartenant à des champs différents. Hayles voit, dans cette

13. N. Katherine Hayles, « The time of digital poetry : from object to event », dans Adalaide Morris et Thomas Swiss (dir.), *New media poetics : contexts, technotexts, and theories*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, p. 181-182. Ma traduction.

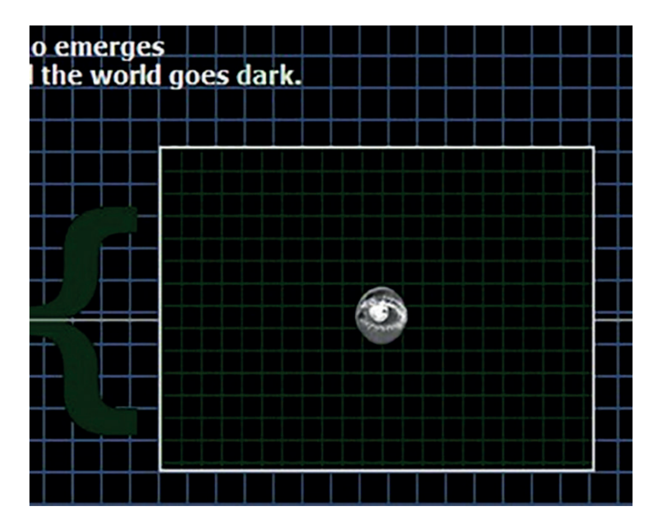
définition purement verbale de la métaphore, le symptôme d'une culture qui s'interdit de penser la matérialité de l'écrit, qu'il s'agisse aussi bien de l'apparence du signifiant que de la réalité concrète de son support. Dans le concept qu'elle propose, la métaphore matérielle ne s'établit plus au gré du déplacement d'un contexte à un autre, mais de la traversée d'aspects matériels du support électronique d'un arrière-plan technique vers la fabrique conceptuelle du texte : « Afin de rendre compte de cette circulation, je propose le terme de *métaphore matérielle*, qui place au premier plan la circulation entre les mots et les artefacts physiques[14]. »

La métaphore matérielle n'est pas le propre du contexte électronique, car elle est également centrale aux livres d'artistes, qui sont conçus à partir de leurs composantes concrètes. Dans *Writing machines*, Hayles prend pour exemple de ce type de métaphore l'hyperfiction *Lexia to perplexia* de Talan Memmott[15]. On voit dans *Lexia to perplexia* les ressources numériques exploitées afin de constituer une œuvre dépourvue de sens, mais qui exhibe divers effets possibles d'un texte électronique. Une dimension visuelle est intégrée à l'écrit, l'hyperfiction se stabilisant parfois afin de laisser à l'internaute le temps de l'observation, tandis qu'à d'autres instants, la mobilité du texte et des éléments graphiques interdit une lecture prolongée. L'activation de parties de l'écran peut faire naître des pages stables ou déclencher une séquence immaîtrisable d'images et de textes. Le déplacement du curseur sur l'écran peut également générer ces pages fixes ou ces séquences. Là encore, l'impossibilité d'un contrôle est radicale, ce parcours n'ayant pas été décidé par l'internaute mais par la présence d'un capteur de position.

La métaphore matérielle définie par Hayles peut survenir dans l'espace de l'œuvre d'une manière ponctuelle, sans déterminer l'orientation sémantique de son projet d'ensemble. Le *technotexte* est au contraire entièrement conditionné par une ou des métaphores matérielles. Le livre d'artiste correspond à cette définition, de même que le texte

14. *Id.*, *Writing machines*, Cambridge (MA), MIT Press, 2002, p. 22. Ma traduction.

15. Talan Memmott, *Lexia to perplexia*, http://collection.eliterature.org/1/works/memmott__lexia_to_perplexia/index.html. Cette œuvre propose désormais des pages électroniques figées, en raison de l'obsolescence des programmes utilisés. La description qui va suivre correspond à l'état de l'œuvre tel qu'il était observable lors de la parution de l'essai de Hayles, et jusqu'en 2011.



Lexia to perplexia de Talan Memmott

numérique qui, d'une manière récurrente, expose sa technicité ou qui, par son incorporation de signes visuels et par son organisation spatiale signifiante, joue sur les spécificités de l'écran informatique. Rita Raley reconnaît la présence d'un trait technotextuel dans la forme de navigation retenue pour l'œuvre poétique *Lens* de John Cayley[16]. Ce poème ne peut être lisible qu'à condition de déplacer le terme « Lens » sur la page, mouvement qui révèle la surface inscrite dissimulée derrière le fond d'écran. Le signifiant adopte ainsi les mêmes propriétés que l'objet optique auquel le signifié fait référence, un phénomène « quintessentiellement technotextuel dans son engagement autoréflexif avec ses propres technologies d'inscription[17] ».

Cette autoréflexivité n'est pas intratextuelle, comme peut l'être par exemple tout effet de mise en abyme. Elle s'organise entre l'écrit à la surface de l'écran et l'épaisseur technique ou matérielle du logiciel ou du support d'écriture. Ma distinction entre technicité et matérialité provient de l'aspect dynamique du texte numérique, qui transforme un code technique en un texte, cette origine programmatique autorisant

16. John Cayley, *Lens*, http://programmatology.shadoof.net/index.php?p=works/lens/lens.html.

17. Rita Raley, « Code.surface || Code.depth », http://www.dichtung-digital.org/2006/01/Raley/index.htm. Ma traduction.

sa mobilité et sa temporalité. Quant aux livres d'artistes, ils font appel à une matérialité stable du support d'écriture puisque, souvent, ils éprouvent les particularités du papier et les formes géométriques d'un ouvrage. L'autoréflexivité de ce type est figée alors que, dans sa version numérique, la convocation de la matérialité du support fait appel au code et à ses conséquences, soit au langage technique qui conditionne l'apparence de la surface du texte. L'autoréflexivité suscitée par le technotexte est changeante : transformée constamment par l'instabilité d'une page faite d'un code invisible, elle peut disparaître au cours du défilement des pages pour surgir inopinément dans ce type d'œuvre qui n'est parfois pas maîtrisable par le lecteur.

Comme *Lens* de John Cayley, *Soliloquy* fait prendre conscience à l'internaute de la profondeur de la page, qui recèle derrière sa surface un texte n'émergeant qu'à la condition d'une activation. Les mots n'ont de valeur que par rapport à leurs conditions d'apparition et de disparition. Le texte numérique pointe donc sur autre chose que son contenu textuel, c'est-à-dire que ses propriétés donnent une qualité au langage qui ne dépend pas de son signifié. Alors que, dans *Lexia to perplexia*, l'écrit électronique tente de manifester la matérialité de son contexte selon toutes ses virtualités, *Soliloquy* n'attribue au texte numérique qu'une seule dynamique, liée à une dialectique entre apparition et disparition. Cette œuvre ne tente pas de placer au premier plan ses conditions techniques d'existence, comme c'est le cas avec l'œuvre de Memmott, mais attribue une signification très précise à la technicité de l'écran. En ce sens, *Soliloquy* prend sa source dans une authentique métaphore matérielle puisque l'interrelation du texte avec ses facteurs d'émergence est à l'origine d'une symbolique. Au contraire, *Lexia to perplexia* est presque une vitrine technologique qui a pour vertu de rendre sensibles toutes les propriétés du contexte numérique. Le texte de cette œuvre tente d'émuler l'apparence du code informatique en parodiant une textualité informatique. L'exposition constante des propriétés de la machine s'accorde donc parfaitement avec ce semblant de langage informatique, en faisant de cette œuvre un exemple d'esthétique cybernétique.

La métaphore matérielle engagée par *Soliloquy* a pour ambition de qualifier une procédure extrêmement uniforme, celle de l'*uncreative writing*, d'où l'économie de moyens de l'événement électronique, qui

repose sur un programme n'exploitant qu'une seule fonctionnalité. Hayles discerne des degrés dans la métaphore matérielle en désignant sous le terme de technotextes les œuvres qui dépendent en grande part de cette réflexivité avec leur matérialité. Comme le texte de *Soliloquy* est entièrement conditionné par son rapport dynamique à sa surface d'inscription, la métaphore matérielle est déterminante dans cette œuvre. Mais que signifie la matérialité du texte ? Quel sens l'auteur accorde-t-il aux propriétés d'apparition et de disparition de l'écrit ?

Le geste interfacé

L'événement qu'est la monstration/disparition du texte implique une gestualité de la part de l'internaute, qui doit positionner le curseur sur l'interface pour que l'écrit existe et organiser un parcours sur cette surface pour qu'un système textuel soit appréhendé. La gestualité de l'internaute a été analysée par Jean-Louis Weissberg dans le cadre de son concept d'*image actée*[18]. Puisque la lecture implique des actions de l'internaute, Weissberg propose, à la suite des auteurs anglo-saxons offrant le mot « wreader », le néologisme « lectacture[19] » afin de qualifier les parcours numériques. Le texte est à la fois une image par ses caractéristiques visuelles et un objet dynamique par sa mobilité, comme c'est le cas dans le contexte cinématographique. Le texte numérique est donc audiovisuel : bien que le son manque à l'écrit animé de *Fidget*, une musique accompagne *20 ans après*. C'est en tant que troisième étape de l'audiovisuel que Weissberg analyse le visuel numérique : après la fixité de la photographie, le dynamisme sans possibilité de contrôle du contexte cinématographique, vient le règne de l'image actée. Il est désormais possible, selon cet auteur, d'associer une dimension signifiante au rapport du geste avec l'image.

Ce geste n'est pas fonction du libre arbitre de l'internaute, puisqu'il est programmé dans l'œuvre. Le lecteur-manipulateur doit donc découvrir la gestualité spécifique ainsi que le regard qui sont conditionnés par le texte électronique : s'agit-il d'un simple cliquage, d'un cliquer-glisser,

18. Jean-Louis Weissberg, « Corps à corps à propos de *La morsure* », dans Pierre Barboza et Jean-Louis Weissberg (dir.), *L'image actée, scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 52.

19. *Id.*, « Figures de la lectacture : le document hypermédia comme acteur », *Communication et langages*, n° 130, 2001, p. 63.

du positionnement du curseur à un certain endroit de l'interface ? De même, l'internaute devra réguler son regard sur la mobilité du texte qui surgira de son geste. Étant donné que le geste déclencheur de la matérialité du texte est contenu dans son programme, Jean-Louis Weissberg baptise cette action de l'internaute du nom de *geste interfacé*[20]. L'interface est la surface de lecture telle qu'elle se présente au lecteur dès l'ouverture du site. La surface blanche de *Soliloquy* ne révèle pas sa modalité d'appréhension : c'est au hasard, très vite, que l'internaute en comprendra les conditions de déploiement, en faisant circuler le curseur sur la page électronique. Le geste interfacé est en l'occurrence un glissement sur l'écran, mais dans d'autres œuvres, la règle d'appréhension du texte est beaucoup plus subtile : l'internaute devra déplacer son curseur sur l'écran jusqu'à ce qu'une partie activable devienne visible.

Ce geste interfacé, de même que l'événement suscité par lui dans le paysage textuel, peut être sémantisé par l'auteur, qui pourra lui accorder un niveau de signifiance plus ou moins intense. Dans *Soliloquy*, le glissement sur l'écran est une errance sur la représentation métaphorique d'une énorme quantité de langage, symbolisée par le graphisme de l'interface. Après avoir fait prendre conscience au « lectacteur[21] » de la prolifération verbale qu'il montre de manière oblique par la représentation médiate de l'image, le dispositif électronique invite au vagabondage. Le jeu avec la surface d'inscription, soit la métaphore matérielle, est donc synonyme d'une perte, celle du langage. Un geste erratique est insuffisant à ramener du texte de manière durable. Bien que la perte du langage soit évidente dès l'ouverture du site électronique, l'interaction du texte avec sa surface d'inscription signifie que cette disparition est irrémédiable. La métaphore matérielle répond à l'espoir suscité par l'événement interactif, lorsque le surgissement d'un fragment amène à penser qu'une lisibilité peut être acquise, en anéantissant cette hypothèse.

Apories et épiphanies

L'autoréflexivité numérique organise une dialectique fondée sur les deux épaisseurs matérielles d'un support dynamique : les caractérisations visuelles du texte et les propriétés prêtées par le programme. Le

20. *Ibid.*, p. 63.
21. *Ibid.*

texte peut interagir avec son caractère graphique à la surface de l'écran tout comme avec les profondeurs du programme. C'est ce que réussit *Lens* de John Cayley : les échanges entre des signifiants visualisés sont activés par le curseur déplacé par l'internaute. Espen J. Aarseth propose une définition du cybertexte comme un objet signifiant « où les différences fonctionnelles entre les parties mécaniques jouent un rôle définitif dans la détermination de la procédure esthétique[22] ». Comme le technotexte défini par Hayles, le cybertexte analysé par Aarseth est identifiable aussi bien sur format papier que sur le support numérique. Ainsi cet auteur cite-t-il pour preuve *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau[23]. Les deux concepts naissent d'œuvres intégrant leur matérialité dans la production du sens. Cependant, la prise en compte par Aarseth de multiples composantes de la matérialité correspond surtout au dynamisme spécifique du contexte numérique, qui ne peut se borner à une représentation figée des échanges de la textualité avec sa matérialité, mais au contraire met en jeu des circulations entre une matérialité de surface et une technicité localisée dans les profondeurs de l'ordinateur.

Le cybertexte traverse plusieurs épaisseurs matérielles, celles-ci rendant possible une appréhension de l'œuvre requérant plus que les seules compétences lectorales. La dialectique entre le texte et ses spécificités techniques doit être comprise pour qu'un parcours complet puisse être achevé. Le technotexte rend visibles ses conditions d'inscription, tandis que le cybertexte oblige le lecteur à élucider la source de sa complexité : « il est possible d'explorer, de se perdre et de découvrir des chemins secrets dans ces textes, non pas métaphoriquement, mais à travers les structures topologiques de la machinerie textuelle[24] ». La métaphore textuelle est remplacée par une prise de conscience de l'organisation topologique de l'œuvre, substituant à des processus de déplacement intertextuel des déplacements sémantiques fondés sur la matérialité du support, processus désigné par Hayles sous le terme de « métaphore matérielle », comme on l'a vu plus haut.

22. Espen J. Aarseth, *Cybertext : perspectives on ergodic literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 135. Ma traduction.

23. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

24. Espen J. Aarseth, p. 4. Ma traduction.

La difficulté d'interprétation n'est pas l'obstacle principal à la lecture du texte ; le mystère à déjouer est contenu dans la forme matérielle de l'œuvre qui, si elle n'est pas comprise, interdit tout parcours : « ce sont des œuvres qui placent leurs utilisateurs dans un mode "soit oui, soit non" ; soit vous la voyez, soit pas[25] ». Cette condition extrême du cybertexte est observable dans des œuvres numériques, aussi bien que dans de célèbres anamorphoses devenues populaires au 16e siècle. Dans un tableau de 1546 de William Scrots, le portrait d'Edward VI d'Angleterre est ainsi dissimulé en un endroit de la toile de telle façon qu'il n'est décryptable par le spectateur qu'à la condition de se placer à droite de l'œuvre, en abandonnant le positionnement habituel lié à l'observation. L'exemple d'anamorphose le plus célèbre est le tableau *Les ambassadeurs* de Hans Holbein (1533), qui dissimule aux pieds de deux personnages influents une tête de mort qui n'est perceptible qu'à la condition de ne pas regarder la toile de face.

À l'exemple de l'anamorphose, l'objet « ergodique » est circonscrit, selon Aarseth, par deux « principaux tropes : l'aporie et l'épiphanie[26] ». *Afternoon, a story*, une fiction hypertextuelle de Michael Joyce, construite par des pages interreliées sous forme de liens, interdit la lecture de pages essentielles à la compréhension de cette œuvre tant que d'autres pages, également importantes, n'auront pas été visitées. Le lecteur doit se proposer une représentation topographique de l'hyperfiction, sélectionnant les pages en fonction de leur rôle supposé dans la narration et les disposant dans un ensemble spatialisé afin de discerner les modes de parcours. Michael Joyce avait eu recours, pour la conception de cette fiction, au logiciel Storyspace, qui présente à l'auteur une organisation topographique de l'écriture, l'interface faisant apparaître les nœuds et les liens possibles selon un dispositif cartographique. Cette visibilité est octroyée à l'auteur, mais pas à l'internaute auquel l'écrivain soustrait tout accès à un schéma explicatif et tabulaire.

L'aporie décrite par Aarseth est causée par la perdition du lecteur dans l'univers labyrinthique qu'est le roman de Michael Joyce. Elle est intensifiée par l'échec du lecteur à reconnaître les liens et les pages qui peuvent mener aux *topoi* gardiens du prochain échelon narratif.

25. *Ibid.*, p. 180. *Ibid,* ma traduction.
26. *Ibid.,* ma traduction.

L'épiphanie n'est possible qu'à la suite d'un entier décryptage de l'œuvre, c'est-à-dire après la visite de ses principaux *topoi*. L'aporie est donc constante au cours de la lecture. Lorsque les *topoi* régulant les échelons narratifs ont été aperçus par l'internaute, la page la plus révélatrice de la fiction, qui est au centre de ce dispositif spatial concentrique, devient enfin accessible à l'internaute. C'est par cette page que le lecteur apprend le sort de la femme et du fils du narrateur, sort à l'origine du questionnement qui ronge la voix narrative. L'épiphanie survient donc lorsque toutes les composantes de la narration sont compréhensibles : « L'œuvre d'art ergodique est [...] une œuvre comprenant certaines conditions qui distinguent automatiquement les utilisations fructueuses des utilisations infructueuses[27]. » Le texte ergodique est l'ultime aboutissement d'une textualité intégrant la matérialité de l'écrit et celle de son support. La métaphore matérielle, mise en jeu par la sémantisation de la technicité de l'œuvre littéraire ou artistique, aboutit au terme de son processus à un texte dont l'accès est conditionné par la compréhension des conditions programmées de son émergence.

La lente découverte de la teneur textuelle de *Soliloquy* numérique, produite au prix d'efforts de compréhension, de tentatives de résolution d'énigmes, résulte d'une lutte contre le dispositif semblable à celle qui caractérise l'œuvre ergodique. Toutefois, *Soliloquy* ne suit pas véritablement le processus ergodique en ce sens que les épiphanies qu'il propose sont extrêmement localisées. L'internaute ne peut comprendre les réseaux de sens en jeu qu'en balayant un lieu limité de l'œuvre : plusieurs pages-écrans sont un repère suffisant, parmi lesquelles l'internaute tentera de cerner un contexte énonciatif. À défaut de toute référence textuelle, le repérage spatial puis sémantique permettra de délimiter un bloc textuel et d'investiguer les relations qu'entretiennent les fragments entre eux au sein de ce périmètre. Lorsque cette surface a été comprise, même si toutes les phrases n'ont pas été lues, le lecteur connaît une épiphanie partielle, car seule une infime partie du texte imprimé a été appréhendée. Or, la progression vers les autres pages-écrans implique aussi la désintégration d'une grande partie de la mémoire du texte, qui ne peut plus être entretenue par des retours dans le texte épiphanisé, impossible à localiser parmi toutes ces surfaces

27. *Ibid.,* p. 179. Ma traduction.

blanches. Les épiphanies localisées se transforment donc en apories en cas d'une lecture prolongée. Or ce rythme, fait d'épiphanies partielles, aussitôt découragées par l'aporie générale née d'une tentative de lecture prolongée, est extrêmement profitable au dessein qui sous-tend l'échec de lecture.

Une esthétique de la frustration

Cet échec de la lecture provient notamment de l'impossibilité pour le lecteur de laisser une trace dans la surface inscriptible. Nombre de créations numériques offrent un texte-objet lisible s'il est contrôlé, étape toute transitoire puisque ce texte-objet finit invariablement par échapper à l'internaute. Ainsi, dans *Family Tree* de Rozalie Hirs et Harm van den Dorpel[28], l'instabilité textuelle est fondamentale, car cette œuvre interdit à l'internaute la certitude d'avoir définitivement recouvré une lisibilité. Ce texte est pris dans un mouvement constant, que l'internaute pourra tenter de ralentir en plaçant le curseur de manière appropriée, mais tout à fait précaire, le moindre déplacement de la main pouvant faire échapper le poème à son contrôle. La tension particulière de *Family Tree* réside dans la réversibilité permanente du lisible vers son contraire, qui fait éprouver l'instabilité du support.

C'est à partir de cet aspect fugitif qu'Alexandra Saemmer fait le constat d'une dichotomie, le geste s'opposant à la trace, puisque l'objet numérique ne serait pas soumis à la main de l'internaute s'il comportait la possibilité d'une mémoire[29]. Si le texte mobile pouvait être figé en un instant donné, il cesserait d'appartenir à l'empire du geste, le dispositif mémoriel pouvant l'immobiliser. C'est pourquoi seule une action externe au mécanisme de l'œuvre, telle une photographie, peut prendre un certain instant de l'objet numérique au piège d'une trace. Mais son mouvement, qui lui est définitoire, échappera à cette captation. La mémoire est donc antinomique avec la fonctionnalité du texte-objet numérique, qui apparaît sous des formes sensibles différentes afin d'en permettre la saisie par la main de l'internaute.

28. Rozalie Hirs et Harm van den Dorpel, *Family Tree,* http://collection.eliterature.org/2/works/hirs_familytree.html.

29. Alexandra Saemmer, *Matières textuelles sur support numérique*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 54. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MT,* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

La mémoire est définitoire de l'identité. En la niant, *Soliloquy* fonde sa spécificité sur l'absence d'une stabilisation du texte en une entité. Sans cesse le dispositif combat la possibilité d'un texte. Cette impossibilité est une construction du lecteur implicite, qui doit affronter une absence de textualité stable. Les attendus de l'ergodicité de l'œuvre sont une forme de lecture implicite, car l'auteur dresse ainsi le portrait du découvreur de son œuvre et, par la même occasion, donne sens à sa lecture : « Le programme interactif constitue donc également une représentation symbolique de la conception que se fait l'auteur de son lecteur[30]. » Au lieu d'aider le lecteur à appréhender l'œuvre, l'interactivité peut prévenir toute lecture concluante de sa part, l'enfermant dans une aporie sans issue. C'est ce que Philippe Bootz désigne sous le terme d'« esthétique de la frustration[31] ». Cette impossibilité de la lecture est éminemment signifiante. Bootz prend pour exemple de ce sémantisme l'échec de lecture de l'œuvre intitulée *Florence Rey* de Patrick-Henri Burgaud. Dans cette fiction hypertextuelle, construite par des pages interreliées, le lecteur vagabonde de page en page sans que cette errance apporte de signifiance. Cette perdition reproduit celle du personnage du poème, Florence Rey, qui existe réellement et a tué par amour, avant d'avoir été enfermée entre les murs d'une prison et entre les parois encore plus infranchissables d'une psychose autiste.

Cette esthétique de la frustration est fondée sur un « piège à lecteur[32] », qui pourra par exemple consister en une tromperie sur la qualité du geste interfacé. L'interface pourra en ce cas afficher une modalité lectorale qui ne permettra pas d'appréhender le texte, celui-ci étant en fait révélé par un autre type de gestualité. Afin de déjouer ce subterfuge, l'internaute devra interpréter le sens de cet échec de lecture, il devra donc « se lire lisant[33] ». Le décryptage de la téléologie de la lecture dans cette œuvre indiquera dans le même temps la voie vers l'épiphanie. Or, l'attention accordée au fonctionnement de l'œuvre

30. Philippe Bootz, « Qu'apporte l'interactivité à la littérature numérique ? », http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/4_basiquesLN.php.

31. *Id.*, « Alire : une expérimentation de poésie informatique en lecture privée », http://www.serandour.com/articles/bootz-09dec2000.pdf.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

numérique détourne du sens du texte offert à la lecture : « On peut toutefois se demander si cette adhésion n'est pas alors plus une adhésion au dispositif qu'à l'histoire elle-même[34]. » C'est donc dans le métatexte qu'est infusée la signification clé de l'œuvre, à savoir dans la résonance entre le leurre de lecture et le fonctionnement de la lecture réelle. Dans *Florence Rey*, ce n'est pas dans le texte que l'internaute peut puiser la visée de l'œuvre, mais dans l'articulation entre le titre, avec sa référence à l'actrice d'un fait divers, et l'égarement visé dans le labyrinthe de l'écrit.

C'est donc une esthétique de la frustration, telle qu'elle est définie par Philippe Bootz[35], qu'installe le dispositif lectoral de *Soliloquy*. La double lecture analysée par le même auteur nécessite que l'internaute lise sa lecture. Au lieu de lire le texte, il doit s'interroger sur la manière dont celui-ci s'affiche ou fuit l'internaute. Que donne à lire la lecture de *Soliloquy* ? Que la masse énorme de langage laisse échapper un fragment, qu'elle ne peut être circonscrite qu'en un point très localisé de cette surface, mais que l'absence de repère spatial chassera de la mémoire, non seulement dans son emplacement mais aussi dans son contenu, car une fois la page-écran quittée, la possibilité de retour vers le texte est pratiquement impossible. L'interactivité consiste à faire agir le lecteur et lorsque cette action n'amène pas de texte stable sur lequel construire du sens, l'événement déclenche toutefois un affect chez l'internaute qui éprouve une sensation de perdition dans cette surface trop étendue.

La dimension visuelle de Soliloquy *numérique et la contrainte de l'*uncreative writing

La contre-action de l'internaute étant de peu de conséquence, car trop fragmentaire et sans durabilité, c'est donc l'événement originel qui submerge le lecteur : le texte se dérobe constamment. Ce dérobement s'institue parmi un système d'équivalences : la censure soustrait le langage, tandis qu'une métaphorisation graphique utilise l'étendue de

34. Serge Bouchardon, « Les récits littéraires interactifs », http://web.archive.org/web/20061124012303/http://www.utc.fr/~bouchard/articles/bouchardon-formules.pdf.

35. Philippe Bootz, « Qu'apporte l'interactivité à la littérature numérique ? », http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/4_basiquesLN.php.

la surface blanche afin d'exagérer le contenu verbal, en faisant un trop-plein, pour qu'enfin l'internaute ne puise dans ce dépôt textuel que de maigres carottes de forage plutôt frustrantes. Or, le lecteur est dans une situation équivalente à celle du scripteur aux prises avec la contrainte de l'*uncreative writing*. Goldsmith est face à une masse sonore, soit à un langage invisible, qui apparaît comme une masse verbale écrasante eu égard à la tâche qui lui est imposée. Étant donné que cet enregistrement devra être retranscrit, il apparaît aux yeux de l'auteur comme une pure quantité : c'est là que la contrainte se situe, car elle traite à un niveau égal, nivelant, cet enregistrement, aucune sélection n'étant opérée, de même qu'aucune réécriture.

L'*uncreative writing*, dans son aspect contraignant, ne s'intéresse pas à la qualité du langage mais à sa seule transcription perpétrée par un scribe et non par un écrivain. Une fois l'étape de l'*uncreative writing* achevée, l'aspect qualitatif du langage émerge : la procédure, qui se fonde sur une transposition avec perte de repères référentiels, produira un document d'intérêt testimonial ou sociologique, avec l'effet défamiliarisant dû à la privation de certains traits du texte oral original. Pure quantité, le langage est indifférencié à l'étape de la transcription. De plus, au début de l'accomplissement de la contrainte, les prélèvements dans l'enregistrement sonore sont maigres et sans valeur. En effet, la transcription se fait mot à mot, ou sonorité par sonorité, car toute interjection ou onomatopée est retenue, ce qui suscite un parcours de fragment en fragment dans ce texte oral. En outre, la valeur testimoniale de la quotidienneté de Goldsmith n'est pas perceptible, le texte en cours de constitution au début de la transcription étant trop infime pour adopter la moindre qualité. Le langage émergeant de la transcription est très fragmentaire et peu concluant. Ce n'est que lorsque la progression dans l'enregistrement sonore prend quelque conséquence, et que le langage visible est suffisamment proportionnel au langage sonore pour encourager une interprétation, que l'auteur quitte un rapport au langage borné par la considération d'une quantité non maîtrisable et par la ponction dans cette masse de fragments au sens très réduit. Ce que Goldsmith gagne alors, c'est la possibilité, par la visibilité du texte, de circuler dans ses propos de façon tabulaire et d'en faire naître des significations impossibles à dégager dans la continuité orale.

La censure de la visibilité du langage, qui en fait une équivalence de son premier état sonore, l'exagération de sa quantité par l'étendue de surface blanche, les prélèvements fragmentaires dans le texte d'origine, font partager à l'internaute une situation qui approche de la situation du scripteur au début de la contrainte de l'*uncreative writing*. Selon Philippe Bootz, la difficulté de lecture au centre de l'esthétique de la frustration met en scène un rapport difficile au langage : « L'esthétique de la frustration est souvent utilisée pour traiter des rapports de l'Homme au langage. La lecture, qui est un rapport au langage de l'œuvre, représente alors le rapport de l'individu à la Langue[36]. » Le rapport difficile au langage, tel que l'éprouve le scripteur au début de la contrainte de l'*uncreative writing*, est communiqué à l'internaute par l'interface, le geste interfacé, qui est errant, et les fragments de textes qu'il extrait. Ces indices ne sont pas métatextuels, parce qu'ils ne délivrent pas d'informations sur les conditions d'enregistrement, mais méta-inscriptionnels, car ils donnent des aperçus de l'étape postérieure à la production du texte oral. Ce n'est pas la création du texte qui est partagée avec l'internaute, mais sa non-création, c'est-à-dire le moment précis où Goldsmith cesse d'être créatif pour se transformer en un ouvrier de l'écriture. Le graphiste et l'ergodicien, soit le concepteur de l'interface et le programmeur de l'événement interactif, sont solidaires du scribe tout en emmurant le créateur derrière un voile blanc : la dimension visuelle et le dynamisme gagnés par l'électronicité du texte font ressentir à l'internaute le sentiment de perdition du copiste tout en compromettant par les difficultés de lecture le document testimonial déposé par le soliloquant.

Fidget

La version électronique de *Fidget* n'est plus disponible sur Internet, en raison de l'obsolescence du programme informatique qui la rendait possible. L'analyse de cette œuvre a par conséquent une visée pérenniale, qui est de faire subsister une trace de ce dispositif. La description verbale de *Fidget* électronique est complétée par des captures d'écran (voir l'annexe) qui offrent au regard du lecteur tous les types de figures

36. *Ibid.*

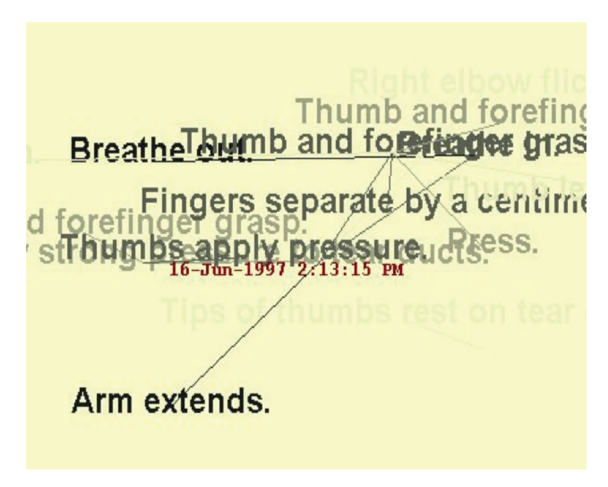


Page-écran de *Fidget*

visuelles qui s'organisaient sur l'écran. Les lignes qui suivent restitueront l'œuvre au temps présent, car leur objet est de préserver cette création en exposant sa singularité et ce qui la sous-tend.

Le traitement numérique de *Fidget* est fonction du postulat de l'œuvre : adhérer à la spécificité du corps. Décrivant ses mouvements physiques, Goldsmith se heurte à une incongruité entre le langage et notre physiologie : la linéarité des mots contredit la pluralité des actions physiques. Les mains et les pieds entrent à la même minute en action, le corps se dissémine en phénomènes particuliers, tous immédiats. C'est pourquoi la description prend place dans un langage épuré de toute ornementation. La brièveté, la concision des éléments descriptifs échouent cependant à rendre compte du fourmillement d'un ensemble d'actions n'obéissant pas à un échelonnement temporel.

Le texte sur écran obéit à une organisation dynamique propre à notre réalité physique. L'enregistrement des descriptions sur un appareil numérique permet de connaître l'heure approximative des mouvements corporels. L'heure des actions décrites est donc placée au centre de l'écran. De cet affichage du temps de la description partent des fils, à l'extrémité desquels sont situées les diverses actions ayant pris place à cet instant. Ces fils se déplacent, comme les membres de l'artiste pendant l'« écriture » de *Fidget*. La multiplicité des fils au même instant vise à traduire l'immédiateté des actions physiques et leurs déplacements



Page-écran de *Fidget*

rendent compte de la mobilité du corps. Certains éléments textuels se meuvent très rapidement, puis disparaissent, avant d'avoir pu être lus. Ils épousent en cela la nature transitionnelle et fugitive de certaines actions corporelles : les clignements d'yeux, le positionnement des mains et des jambes. L'illisibilité du corps, quand il se répand en une multiplicité d'actions rapides, aboutit à une confusion extrême sur l'écran de *Fidget* : les fils se rejoignent jusqu'à ne plus former qu'un embrouillamini de lettres inséparables.

Le texte de *Soliloquy* n'est pas transformé dans sa structure par la visualisation numérique parce qu'il reste entier derrière l'interface graphique et que l'organisation par chapitres est la même que dans la version imprimée. En revanche, le texte de *Fidget* est malmené par la transposition électronique : l'écrit est fragmenté, dispersé sur l'écran. Le système de signes écrits s'adapte ici à un régime sémiotique dominé par le visuel et le dynamisme. C'est pourquoi il est nécessaire de se pencher sur le concept de traduction intersémiotique afin de comprendre les enjeux de la translation du texte de *Figdet*.

La traduction intersémiotique

Le passage d'un imprimé au domaine de l'image dynamique, l'approximation d'un écrit par des phénomènes visuels mobiles, conduit à l'idée

de traduction. Roman Jakobson distingue trois modes de traduction : la « traduction intralinguale », où une équivalence est accordée à un texte au sein du même langage, la « traduction interlinguale », où une même œuvre est recodifiée d'un langage à l'autre, et la « traduction intersémiotique ou transmutation », qui est « l'interprétation de signes verbaux par l'intermédiaire de signes appartenant à des systèmes de signes non verbaux[37] ». La traduction intersémiotique est une recréation tout autant qu'une recherche d'équivalence entre un système sémiotique source et un régime de sens cible : « La structure d'un réseau sémiotique est intrinsèquement ouverte au changement, puisque chaque expérience implique un autre fil, une autre relation, un autre dessein[38]. » Cette remarque sur la traduction intersémiotique souligne la proximité de ce processus avec la traduction interlinguale, puisque ces deux types de transferts intègrent des notions et des concepts qui n'étaient pas présents dans l'œuvre originale. Par exemple, le poète Armand Robin incluait dans ses œuvres originales ses adaptations de textes d'écrivains étrangers[39]. Puisque les concepts d'une langue ne sont souvent pas en concordance avec la langue cible, il y a création de nouveaux signes au cours de ce processus. De même, le passage d'un système sémiotique à l'autre, tel que la transposition du texte imprimé à un environnement visuel et dynamique, engendre des signes qui n'étaient pas contenus dans l'écrit.

Dans deux articles intitulés « Painting into poetry[40] » et « On intersemiotic transposition[41] », Claus Clüver ne s'intéresse pas tant au processus d'adaptation qu'à l'émulation du langage pictural par un langage littéraire : « Il apparaît que l'intérêt des poètes contemporains est plus volontiers suscité par le langage visuel d'un artiste tel qu'il se développe d'œuvre en œuvre[42]. » Les exemples empruntés à la poésie moderniste par Clüver tentent d'approcher l'œuvre d'art non en fonc-

37. Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation », *Selected writings*, vol. 2, *Word and language,* La Hague, Mouton Éditeur, 1971, p. 261. Ma traduction.

38. Julio Jeha, « Intersemiotic translation : the Peircean basis », http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/intersemtrans.pdf. Ma traduction.

39. Alain Bourdon, *Armand Robin ou la passion du verbe*, Paris, Seghers, 1981.

40. Claus Clüver, « Painting into poetry », *Yearbook of Comparative and General Literature,* n° 27, 1978.

41. *Id.*, « On intersemiotic transposition », *Poetics Today,* vol. 10, n° 1, printemps 1989.

42. *Id.*, « Painting into poetry », *op. cit.*, p. 33. Ma traduction.

tion de ce qu'elle représente, mais de la manière dont s'organisent les signes visuels. Dans ces transpositions, le référent de l'œuvre d'art n'apparaît pas dans le texte. C'est une problématique plus générale qui est en cause : cette opération d'équivalence de signes originaux par des signes exogènes entraîne un questionnement central sur le système sémiotique source. Dans ces œuvres du modernisme, le transfert référentiel a été abandonné au bénéfice d'une transposition d'un système de signes à un autre. *If I told him : a completed portrait of Picasso* de Gertrude Stein[43] tente d'approcher l'œuvre de Picasso sans se référer au peintre ni à aucune de ses toiles. Constituée par des fragments de phrases, cette œuvre attire l'attention sur sa texture au détriment du sens : « C'est en niant au fragment de phrase tout caractère d'achèvement que ce segment perd sa transparence [...][44]. » L'abrogation des contraintes de la langue met en scène sa matérialité, empruntant ainsi le même détour que Picasso vers les constituants de la peinture.

Clüver prend pour autre exemple de transfert formel un poème visuel : *Hommage à Mondrian* d'Ivo Vroom[45]. Comme Stein, Vroom ne tente pas d'élaborer une équivalence entre les mots et les images, mais plutôt modélise les principes créatifs de l'œuvre de Mondrian en leur offrant un surgissement textuel. Le peintre limitait ses matériaux et les organisait en structures géométriques simples. Vroom va pareillement choisir un répertoire de langage réduit, qui induira un texte constitué d'éléments simples. Le modèle choisi comme cadre de cette contrainte est le titre de la toile de Mondrian : *Victory Boogie-Woogie*. Le poète ne pourra utiliser que les lettres présentes dans ce titre. L'écrivain sélectionne de fait le seul élément textuel, externe à la surface picturale, de l'œuvre de Mondrian. La traduction intersémiotique prend pour levier le langage de Mondrian, mais cette contrainte formelle emprunte le modèle de construction de l'œuvre picturale.

La modélisation instituant une contrainte dans le texte d'Ivo Vroom est tout à fait exemplaire des formes de passage d'un régime sémiotique à l'autre. L'aridité des matériaux, des dessins et des couleurs dans les toiles de Mondrian donne lieu à une réduction comparable du matériau

43. Gertrude Stein, *Portraits and prayers*, New York, Random House, 1934.

44. Claus Clüver, « Painting into poetry », *op. cit.*, p. 28. Ma traduction.

45. Ivo Vroom, « Hommage à Mondrian », dans Mary Ellen Solt (dir.), *Concrete poetry : a world view,* Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 180.

langagier. De même, Stein n'achève pas ses phrases parce qu'elle a repéré un goût pour l'inachèvement des formes chez Picasso. L'œuvre picturale est quintessentialisée en quelques principes générateurs qui seront transférés vers un autre régime sémiotique. En somme, le langage conceptuel de l'œuvre peinte a fait l'objet d'une reformulation.

Les œuvres répertoriées ci-dessus ont en commun la substitution d'une œuvre originale par son adaptation. Renée Desjardins analyse quant à elle un dispositif plaçant dans la même enceinte le texte original et sa traduction intersémiotique. Le journal télévisé présente l'exemple d'un moyen de communication conjuguant en permanence le verbe et l'image, le sémantisme du dispositif reposant sur l'adéquation entre ces deux domaines : « J'aimerais ajouter que la *connexion* et *l'interaction* entre ces textes sémiotiques variés représentent ce que j'ai appelé une *traduction intersémiotique*[46]. » Le texte du présentateur, présent à la fois d'une manière sonore et sous forme de sous-titres destinés aux malentendants, est constamment traduit en images, la partie visuelle du dispositif se proposant comme une conversion immédiate de son discours. Or, comme toute forme de traduction, l'équivalence proposée est entièrement subjective. Ainsi, selon Renée Desjardins, les journaux télévisés québécois associent souvent des images de femmes voilées à tout traitement de la question du multiculturalisme canadien. Les deux régimes sémiotiques entrent en conflit aux yeux du spectateur qui identifie dans les deux langages des référents exogènes. L'incohérence relevée par Renée Desjardins souligne qu'un nouveau signe a été créé, bien que le modèle du texte du présentateur, qui aborde la question du multiculturalisme, soit respecté par la traduction, qui s'inscrit dans la thématique de la coexistence des cultures.

Des signes visuels et dynamiques

La visualisation de *Fidget* convoquant des signes qui n'appartiennent pas au texte, sa transmédiatisation a suscité une traduction intersémiotique partielle. Le dispositif électronique de *Fidget* propose la jonction entre deux régimes sémiotiques différents qui sont, comme le journal

46. Renée Desjardins, « Inter-semiotic translation and cultural representation within the space of the multi-modal text », *TranscUlturAl*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 3. Ma traduction.

télévisé analysé par Renée Desjardins, exogènes les uns aux autres tout en ayant surgi à partir du même modèle. Kenneth Goldsmith conçoit un dispositif visuel dynamique qui n'est plus soumis à la procédure descriptive, de sorte que la définition des symboliques visuelles émane d'une position de retrait par rapport au texte. Jouant sur la mobilité des signifiants, Goldsmith programme des propriétés de déplacement chargées de sens.

Christian Vandendorpe désigne sous le terme de « pseudo-texte » les actions constantes produites par l'activation des mêmes éléments graphiques, telles qu'elles sont visibles dans le jeu vidéo *Riven* : ce concept « désignera tout objet de nature non linguistique susceptible, en fonction de sa structure, de se prêter à des opérations de lecture[47] ». La lecture peut-elle être élargie à des éléments graphiques ? Peut-on considérer qu'une construction de sens sans recours au système de l'écriture est tout de même un texte ? Pierre Bourdieu achoppe sur cette difficulté : « Par exemple, lire un rituel, qui est quelque chose comme une danse, comme s'il s'agissait d'un discours, comme quelque chose dont on peut donner une configuration algébrique, c'est me semble-t-il lui faire subir une altération essentielle[48]. » Une danse est polysémique : on peut lui attribuer un sens spécifique à sa propre subjectivité. Le rituel convoque des significations plus précises, mais qui sont diffuses. En revanche, la précision des actions et de leur fonction dans le pseudo-texte de *Riven* correspond à des notions très circonscrites, de la même manière qu'un terme du langage convoque un sens très délimité. On pourrait même constituer un petit dictionnaire des signes de *Riven*, chaque élément visuel activable donnant lieu à une définition. Christian Vandendorpe indique que de nombreux sites ont une fonction de commentaire de ce pseudo-texte, constituant ainsi une version moderne de la glose.

Dans *Riven*, le signe visuel est défini par l'action. Ce langage a donc uniquement une fonction illocutoire, intimant à l'internaute une action précise. L'action définit le signe parce qu'elle le distingue des

47. Christian Vandendorpe, « La lecture de l'énigme », *Alsic,* vol. 1, n° 2, décembre 1998, p. 119.

48. Pierre Bourdieu, « La lecture : une pratique interculturelle. Débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages et Payot, 1985, p. 269.

autres éléments visuels du jeu vidéo, qui ont une fonction de décor, tandis que les éléments activables mènent le jeu. Cette activation peut mener à une impasse, ou bien faire franchir à l'internaute un nouveau palier dans la progression du jeu. Les éléments de décor ne sont quant à eux liés à aucune progression, n'ayant pas de « fonction précise dans la résolution des énigmes[49] ». Les signes visuels jouent le rôle des mots dans un roman, assurant la continuité de la découverte de l'œuvre numérique. Christian Vandendorpe distingue le roman du jeu vidéo en ceci que l'œuvre littéraire ne peut mener à une impasse de la lecture. Les signes visuels de *Riven* sont polyvalents, assurant à l'internaute perspicace le décryptage de l'énigme, l'interdisant au visiteur distrait. Cette distinction établie, ces signes différents de l'écrit par leur apparence, par leur lien constant à une action et par leur polyvalence, excluent de fait le langage, qui n'apparaît que de façon très partielle. Les signes visuels se proposent par conséquent comme un système sémiotique concurrent du langage écrit, la rareté du texte pouvant être interprétée comme une forme d'incompatibilité entre les deux régimes de sens.

La définition sémiotique par l'action est typique non seulement de *Riven*, qui organise des significations intrinsèques à ce jeu, mais également de l'organisation bureautique des ordinateurs. Même si *Riven* a de nombreux joueurs, ceux-ci forment une communauté numérique qui a ses propres codes. Or, les symboliques visuelles présentes dans la bureautique sont peut-être un langage, car leurs codes sont intégrés aux pratiques de travail des salariés du monde entier. Cependant, les icônes bureautiques partagent avec les éléments visuels activables de *Riven* une même modalité de production du sens, leurs significations étant conditionnées par les actions qu'elles dispensent : « Ces actions donnent à l'icône sa signification[50]. »

Riven propose des signes substituts au langage, tandis que l'icône bureautique n'a pas cette propriété. Dans l'univers fictionnel de *Riven*, le langage visuel peut évincer le langage écrit, mais dans l'univers du travail, fondé sur la nécessité de pratiques communes, l'élément visuel

49. Christian Vandendorpe, « La lecture de l'énigme », *op. cit.*, p. 124.

50. Jay David Bolter, *Writing space : computers, hypertext, and the remediation of print*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 2001, p. 62. Ma traduction.

participe de l'activité d'écriture. Jay David Bolter inclut dans cette activité les opérations de regroupement, de sélection ou de sectionnement du texte[51]. C'est pourquoi les icônes nécessaires à ces actions font partie intégrante de la production d'un texte numérique. La part de ces icônes dans l'écriture est du côté de l'action dans le processus de constitution du texte : les opérations de coupage, de collage, de regroupement en paragraphes, de mise en forme automatique sont performatives.

La conjonction d'images, d'icônes et de textes sur un même écran pourrait dissoudre la distinction entre les activités de réflexion et de constitution du texte d'une part, et les actions liées à l'organisation matérielle du texte d'autre part, dans la mesure où la participation du visuel pourrait se manifester dans ces deux catégories, et non dans le seul travail formel. Selon Bolter, la coprésence de ces deux ordres sémiotiques sur le même écran induit leur nécessaire combinaison sur le long cours des pratiques d'écriture : « les images peuvent traverser leur domaine et devenir des symboles textuels[52] ». Ce phénomène est observable dans l'écriture sur les écrans des téléphones portables, où des images prennent part aux phrases, toujours agrémentées de la même signification. Le roman-texto japonais, véritable phénomène de librairie, propose des textes aux nombreuses références iconiques. La lecture en est possible parce que ces signes sont codifiés et que ces conventions sont maintenant largement partagées par un public communiquant par textos. Dans *Riven*, au contraire, ces symboliques ne sont pas collectives ; elles sont à décrypter à partir des actions qui les définissent. Le langage iconique s'insérant dans l'espace du texto n'est en cela pas propre au contexte électronique puisqu'il est fixe, comparable à l'idéogramme et donc à une écriture sur papier. Les icônes bureautiques et les éléments graphiques activables de *Riven* ont, quant à eux, une spécificité liée au médium. Le contexte électronique est en grande partie constitué d'actions, programmées ou réalisées par des activations, puisque le manque de stabilité est définitoire de la page numérique, comme le souligne Michael Joyce : « L'imprimé reste lui-même, le texte électronique se remplace lui-même[53]. » Fondé sur le

51. *Ibid.*, p. 62.
52. *Ibid.*, p. 64. Ma traduction.
53. Michael Joyce, *Othermindedness : the emergence of network culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, p. 14. Ma traduction.

remplacement et le mouvement, ce contexte génère des systèmes de signes entièrement performatifs, qui ne signifient que par leurs actions. Le moyen d'expression de cette performance est l'image, qui souvent dénote l'action par son apparence.

Dans *Fidget*, les phénomènes de vitesse, de désagrégation, d'éparpillement des fragments textuels se transforment en signes parce qu'ils sont constants et qu'ils proposent des équivalences sémantiques. La désagrégation de ces fragments exprime la fugacité des actions corporelles, les effets d'encombrement désignent leur abondance, la dispersion des fragments textuels est la métaphorisation des multiples actions surgissant au même instant à travers les réseaux corporels, la vitesse des fragments textuels est celle du corps décrit. Ces événements, parce qu'ils sont constants et que leur récurrence est attachée à un sens, se transforment en signes, suivant le même processus qui fait de chaque élément activable du jeu *Riven* un signe pseudo-textuel, selon l'analyse de Christian Vandendorpe[54].

Phénomène typique de la traduction intersémiotique, ces signes sont déduits de l'œuvre originale sans y être contenus. La contrainte du texte de *Fidget* impose à l'auteur de n'avoir recours qu'à une pure description, en n'utilisant constamment que des désignations de faits physiques immédiats. Cette contrainte interdit tout point de vue synthétique, tels des constats de vitesse ou de dispersion. Les symboles graphiques sont donc externes au texte, tout en l'explicitant : ces signes ont valeur de commentaire, une fonction qui ne relève pas de la contrainte. Les signes visuels s'ancrent à partir d'un point de vue perspectiviste sur le corps décrit, qui n'est pas appréhensible par un verbe contraint à l'immédiateté. Or, ces signes étrangers au texte envahissent sa matérialité et défont son organisation.

La complétude qu'offre *a priori* le graphisme au texte est souvent niée par son caractère mouvant. Prise à ces effets de transition et de superposition, une partie du texte se dérobe à l'œil. Conçus à des fins d'explicitation du texte, les signes visuels entrent pourtant souvent en conflit avec le système écrit. L'intégration des régimes visuels et textuels à un dispositif cartographique dynamique a pour effet d'opacifier le signifié du texte. La synthèse visuelle met en danger le système textuel, tout en

54. Christian Vandendorpe, « La lecture de l'énigme », *op. cit.*, décembre 1998.

étant intrinsèquement cryptique. En effet, les symboliques visuelles ne sont compréhensibles qu'à condition d'une connaissance du texte. La traduction intersémiotique a abouti à une confusion intersémiotique.

L'illisibilité en tant que signe

L'illisibilité qui parcourt *Fidget* numérique est d'un autre ordre que celle qui condamne *Soliloquy* à l'invisibilité. *Soliloquy* fait appel à la lisibilité du système du texte qui indique, par ses réseaux de sens, la teneur du voisinage textuel entourant le fragment. *Fidget* ne délivre pas d'indice tel puisque cette œuvre électronique ne fonde pas son illisibilité sur des ellipses, mais sur des encombrements réalisés sur une même surface. L'événement de *Fidget* n'est pas comparable à celui de *Soliloquy* où coexistent l'événement fondateur, la censure et le contre-événement, ce dernier étant représenté par l'action de l'internaute qui extrait un fragment de texte. Ce voisinage entre l'événement et le contre-événement est dû à la possibilité d'interactivité, qui est minime dans *Fidget*. L'internaute peut changer les modes d'affichage du texte et de son environnement graphique, il peut même accélérer la vitesse de défilement du texte animé, ce qui est contre-productif puisqu'en l'occurrence le lecteur aurait besoin de le ralentir afin de pouvoir lire. Par contre, la jouabilité de l'événement fait en sorte que les phases d'illisibilité succèdent aux périodes de lisibilité et réciproquement, sans que l'œuvre se fixe dans une de ces modalités. Cette notion d'illisibilité est centrale à une œuvre du poète américain Charles Bernstein, *Veil*[55], réalisée sur papier et à l'aide de l'antique machine à écrire. Une analyse de *Veil* mettra au jour ce que peut être une esthétique de l'illisibilité, tout en contrastant par ses propriétés imprimées les spécificités du contexte numérique.

Veil

Cette œuvre propose une succession de palimpsestes produits par des superpositions de textes tapés à la machine. Chaque page a son propre style graphique, les blocs de texte étant parfois ramassés en des tas de lignes denses ou emplissant l'espace par leur police de caractères importante, laissant des filets blancs entre les mots brouillés. Des mots ou des

55. Charles Bernstein, *Veil*, Madison (WI), Éditions Xexoxial, 1987.

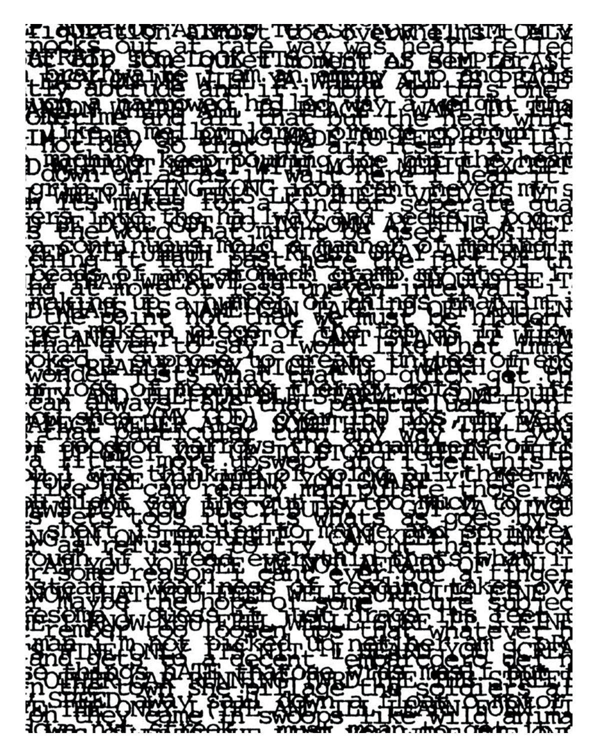
lettres échappent à la densité de ce palimpseste, une attention aiguisée pouvant faire émaner des éléments textuels du graphisme aliénant. *Veil* revendique une identité à la fois visuelle et textuelle. Ses pages furent exposées par l'auteur en mars 1979 dans la galerie Ugo Carrega's Mercato del Sale en Italie. Dans le même temps, Charles Bernstein affirme que la lecture est la visée finale de ces textes zébrés: « Cet écrit fut composé afin d'être lu, et pas seulement regardé: il est possible de lire cette œuvre en plus de la voir[56]. » Une lecture longue peut effectivement faire naître de ces limbes imprimés des fragments lisibles, mais la majeure partie du texte demeurera indéchiffrable.

L'illisibilité du texte porte l'attention sur l'événement qui l'a suscité: on tente de lire afin de retirer des morceaux textuels de l'enfouissement. À moins d'une lecture minutieuse, les superpositions de textes dans leur ensemble ne laissent voir que des mots épars, leur textualité d'origine se dissipant pour donner le spectacle de masses chaotiques: « En effet, tandis que *Veil* vacille au seuil de la perceptibilité, il est difficile de suivre une séquence de mots connexes; leur clarté durement gagnée est presque impossible à maintenir parce que le moindre changement dans l'action de voir ou dans l'environnement de lecture menace constamment de faire disparaître la lisibilité du texte » (*RI*, 57, ma traduction). Par son illisibilité, le texte se transforme en motif iconique, tout en contenant la possibilité d'une lecture. Charles Bernstein range cette œuvre dans le registre de la poésie visuelle, *Veil* ayant pour visée de faire signifier très partiellement le langage tout en le rendant visible. Dans son essai *Artifice of absorption*, l'écrivain s'insurge contre un texte qui voudrait faire l'économie de son apparence, l'œuvre écrite devant signaler à la fois le référent et sa présence visible devant les yeux du lecteur. L'absorption dans le seul référent du texte est un artifice sans valeur, le lecteur devant voir ce qu'il lit. Pour faire parvenir le lecteur à cette double conscience, les défauts du texte peuvent s'avérer précieux, « toute irrégularité typographique[57] » pouvant servir de révélateur.

C'est donc en interdisant l'accès au système de la langue, ou en le ralentissant, que *Veil* devient une composition visuelle. Selon Craig

56. *Id.*, « On *Veil* »; ce texte n'est plus disponible. Précédente adresse: http://www.altx.com/ebr/ebr6/6bernstein/on_veil.html. Ma traduction.

57. *Id.*, « Artifice of absorption », *A poetics*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, p. 34. Ma traduction.



Veil de Charles Bernstein

Dworkin, la défamiliarisation de la lecture provient d'une prolongation de la perception (*RI*, 54). La difficulté de lecture contraint à une observation longue qui est le temps requis par la figure pour être contemplée. Les défauts du texte sont les conditions de sa visualisation, tout en ne contrevenant pas à terme à son déchiffrement partiel. De page en page, les polices de caractères et les modes de superposition diffèrent. Ces changements formels ne seraient pas aussi remarquables si le système textuel n'avait été oblitéré. La difficulté de lecture rend manifestes des sensations périphériques liées à la vision et à la position de lecture : « Les formes graphiques de l'écrit de *Veil* sont si difficiles […] que le lecteur est de manière répétée rendu conscient de […] la situation générale de l'espace de lecture, des dimensions sculpturales du livre et de la physicalité de son corps de lecteur » (*RI*, 57, ma traduction).

Veil oblige à une mobilité de l'œil, tout changement de perspective pouvant arracher un élément de texte jusque-là dissimulé. Or ce regard

errant, qui ne se borne pas à une trajectoire de gauche à droite, mais se répand en parcours multilinéaires, fait partie des compétences de lecture requises par *Fidget*. Ainsi l'écrit figé de *Veil* parvient-il à requérir du regard la même indétermination que lorsqu'il est confronté à l'hypertexte. Le prix qu'exige cette œuvre pour parvenir à ce résultat est celui de l'illisibilité qui, malgré les efforts du lecteur, continuera de recouvrir une grande partie du texte. *Fidget* aboutit transitoirement sur ses écrans à une pareille illisibilité, celle-ci n'étant toutefois pas la condition pour contraindre à un regard multidirectionnel. L'hypertexte peut spatialiser l'écrit en le distribuant sur l'écran tout en maintenant une possibilité de lecture, qui s'accorde alors au mouvement de l'action numérique. Sans l'illisibilité gagnée par les superpositions palimpsestiques, aucun des textes de *Veil* n'aurait pu obliger à un regard non coordonné, détourné du balayage de l'œil de gauche à droite. *Veil* est, comme les hypertextes performatifs décrits par Hayles[58], déterminé par un événement. Toutefois, le médium imprimé, contrairement à l'hypertexte, ne peut rendre visible qu'une action passée, c'est-à-dire ses traces. Or, les vestiges de la procédure de *Veil* compromettent toute réelle appréhension des moyens de l'action, à savoir les textes de départ. La ressource de l'hypertexte pour faire exister l'événement dans le texte est la possibilité technique de la répétition, comme en tout enregistrement. Jouant la stratégie de l'illisibilité, *Veil* s'y condamne en grande partie, malgré les fragments arrachés à la confusion, alors que cet état est transitoire dans *Fidget*. Cette oscillation devient un vecteur sémantique en faisant du dynamisme du contexte numérique un fait signifiant.

Les textes mobiles, de la lisibilité à la réversibilité

Fidget emploie l'illisibilité de manière transitionnelle, l'impossibilité d'appréhender un fragment de texte étant compensée par la lecture du fragment suivant. Les alternances entre illisibilité et lisibilité, la programmation temporelle de la lecture, la dispersion mobile du texte sur l'écran, constituent les événements fondateurs du texte numérique dans *Fidget*. Aucune succession de pages n'est discernable, les éléments textuels se désagrègent tandis que d'autres fragments, au même instant,

58. N. Katherine Hayles, « The time of digital poetry : from object to event », *op. cit.*, p. 181.

s'impressionnent sur l'écran, d'où des effets de superposition provisoires. Les transformations visuelles affectant les textes numériques ainsi que les actions programmées proviennent de leur moyen de diffusion : ce ne sont pas des écrits fixes, mais affichés, comme c'est le cas de l'image de cinéma. L'affichage permet la mobilité du texte, instituant une pratique renouvelée du rapport à l'écrit. Comme le démontre Lev Manovich, tout nouveau médium tend à intégrer des organisations propres aux médias antérieurs : « Les stratégies esthétiques du cinéma sont devenues les principes organisateurs du logiciel d'ordinateur[59]. » Le cinéma ayant rendu mobile l'image photographique, ce type de transition modèlera le transfert du mot à un contexte dynamique. De plus, le support cinématographique véhicule des œuvres fondées sur leur caractère transitoire et qui ont construit une esthétique au cours d'une histoire déjà longue. Un sémantisme de l'impermanence, de l'instabilité du contenu d'un écran, a été forgé par le cinéma. Tout comme devant la séquence cinématographique, l'internaute doit régler sa lecture sur le mouvement du texte numérique, lorsque celui-ci est pourvu d'une capacité de défilement autonome. Les effets de sens surgiront en ce cas autant des écrits que de leurs modalités de succession, qui auront été fixées par l'auteur. Ces séquences ne proposent pas des pages distinctes : comme dans le médium cinématographique, les cadres ne sont pas visibles.

L'œuvre devient, d'après la terminologie de Hayles, un événement, car l'action en cours ne peut être segmentée, fixée en des éléments stables : la page n'est plus une unité d'analyse puisqu'elle est réduite à une fonctionnalité d'écran dans lequel évolue le mouvement autonome du texte. Cette logique cinématographique fait perdre au texte son statut d'objet pour lui substituer une entité temporelle : on ne peut le segmenter qu'en le figeant par un procédé photographique, qui l'immobilise à un instant T. Le glissement de la maîtrise du temps de lecture de l'internaute vers l'auteur a pour effet d'intégrer le temps au cœur du texte, en le faisant passer du statut d'objet à parcourir à celui d'une action déterminée par le principe temporel. Hayles oppose le temps de la production de l'ouvrage papier à celui du temps de l'action dans la poésie numérique[60]. C'est à mon sens une opposition assez peu perti-

59. Lev Manovich, *The language of new media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2001, p. 86. Ma traduction.

60. N. Katherine Hayles, « The time of digital poetry : from object to event », *op. cit.*, p. 185.

nente, car il faudrait plutôt considérer l'ouvrage imprimé comme un objet sans temporalité, puisque figé, auquel le lecteur apporte son temps subjectif, et le texte animé comme un événement temporalisé, sur lequel l'internaute ne peut parfois pas influer.

C'est également dans l'espace cinématographique que John Cayley identifie une généalogie à cette textualité instable, voisinant avec une dimension visuelle parfois dissipatrice de sens. Le générique de film est mobile, transitionnel, son apparence pouvant être spectaculaire. John Cayley centre son analyse du texte filmique sur les contributions de Saul Bass, qui a participé à des œuvres telles que *The man with the golden arm* (1955) et *Psycho* (1960). Les génériques de ce graphiste tirent parti de l'espace de l'écran en le traversant, en ne s'inscrivant pas d'une manière stable à un endroit défini de cette surface. Ce texte sur écran est soumis à une dissolution qui le distribue en motifs iconiques ou bien s'agrège à partir d'éléments visuels : « Dans le même instant, les lignes délimitant les textes peuvent se reformer pour devenir des représentations visuelles abstraites[61]. » En ouverture du film *North by Northwest*, les mots sont alignés et mus selon un mouvement d'ascenseur. Ce pictogramme mobile va assurer la transition avec la suite du film, qui débute par la vue d'un immeuble.



Oh de David Knoebel

61. John Cayley, « Writing on complex surfaces », http://www.dichtung-digital.org/2005/2/Cayley/index.htm. Ma traduction.

La mobilité du texte présage de sa dissolution possible en tant que texte, qui devient une composante de sa dynamique. L'écrit est exposé à un des principes du visuel dans un contexte animé, qui est axé sur des changements de perspective. Regarder le texte selon des angles mouvants a un effet de distanciation par rapport à son message sémantique, puisque si on abandonne l'observation frontale, la lecture rendue plus difficile laisse place à l'observation des propriétés figurales de l'écrit. Un tel mouvement a pour aboutissement une désagrégation de la charge sémantique au profit d'un passage au premier plan des traits iconiques. Tel est le cadre référentiel du poème *Oh* de David Knoebel[62]. Ce texte, inscrit dans un cercle, tourne selon un mouvement régulier, exposant tour à tour deux strophes différentes. L'intervalle de temps nécessaire à l'affichage de chacune de ces strophes permet à l'internaute de voir l'envers de l'œuvre écrite, à savoir une surface de texte illisible puisqu'observée comme à travers un miroir. Ce poème numérique tire sa spectacularisation du texte d'un effet de perspective, le lecteur ne pouvant modifier sa position par rapport à l'œuvre. Incapable de suivre l'écrit en tant que matière à lire, l'internaute en suit la révolution autour d'un axe. Le texte est à la fois présent en tant qu'écrit signifiant et en tant qu'objet purement spectaculaire.

Une telle lecture ne peut être comparable à celle qui s'organise à partir de la page papier. Le contrôle des parcours par le lecteur, typique de l'ouvrage imprimé, reconnaissable dans l'interactivité numérique, est entièrement perdu dans des textes animés par des algorithmes insensibles aux actions du lecteur. L'œil ne se déplace pas, mais reste fixe afin de pouvoir se réguler sur un mouvement auquel le lecteur ne prend aucune part. Les textes de films et les affichages publicitaires électroniques font appel à la même immobilité de la part du spectateur : « Le public a lu des textes instables depuis des décennies sous forme de sous-titres dans des films », comme le rappelle Bolter[63]. Le déplacement de l'écrit numérique fait du lecteur un observateur figé et l'oblige paradoxalement à élargir son champ de compétences, puisqu'il doit appréhender un texte qui rend tour à tour perceptible son signifié, puis

62. David Knoebel, *Oh*, http://home.ptd.net/~clkpoet/ohanf/oh.html. L'animation ne fonctionne plus, le programme étant obsolète.

63. Jay David Bolter, *Writing space : computers, hypertext, and the remediation of print*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 2001, p. 71. Ma traduction.

seulement visible l'image de son signifiant. Lecteur et spectateur d'une même œuvre, l'internaute doit pouvoir donner sens à ces deux aspects, en se faisant récepteur du référent du texte et spectateur de l'animation de l'écrit. Cependant, *Fidget* démontre que la fixation de l'œil n'est pas l'impératif obligé pour une appréhension de l'œuvre numérique, puisque le texte ne défile pas toujours dans un cadre immobile, ses éléments pouvant se déplacer à l'intérieur de la page. L'œil est alors contraint de se mouvoir comme le veut l'auteur de l'œuvre ; il est donc lui aussi mobile mais selon une perspective externe, contrairement à l'ouvrage imprimé qui encourage la tabularité et la maîtrise du texte par le lecteur.

Le conditionnement rétinien à la mobilité du spectacle est caractéristique du cinéma, dont le poème numérique est, si on considère l'exemple du générique de film, un avatar. C'est sur cet aspect que John Cayley établit une distinction entre son œuvre *Windsound*, qui est selon lui un « text movie[64] », et ses autres créations, qui font intervenir l'interactivité : « Dans mes autres œuvres, on navigue ou on manipule ; on les configure à mesure qu'on les lit[65]. » La navigation ou la configuration sont donc intrinsèques au format numérique, tandis que les propriétés d'affichage du texte subissent l'influence du médium cinématographique. Selon Janez Strehovec, la mobilité du texte fait appel à un champ de compétences étendu, que cet auteur énumère sous forme d'une liste en 10 points[66] :

- lire par soubresauts, par des aperçus en avant et des coups d'œil en arrière ;
- voir les mots comme des objets visuels à trois dimensions ;
- suivre les mouvements d'unités textuelles (en considérant leurs intervalles et en anticipant les mots-images qui sont encore à l'extérieur du champ visuel) ;
- toucher, agrandir et entrer dans des objets textuels à trois dimensions par l'intermédiaire d'interfaces ;

64. John Cayley, « Of programmatology », http://www.fourthdoor.org/pdfs/5.3.pdf. Ma traduction.

65. *Ibid.* Ma traduction.

66. Janez Strehovec, « Text as a loop/On the digital poetry », http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Strehovec.pdf. Ma traduction.

- lire avec la souris dans la mesure où cliquer sur un mot peut ouvrir un lien ou activer un programme informatique ;
- lire-voir le programme décodé étant donné la nature programmable de l'objet poétique numérique (le lecteur/utilisateur doit prendre en compte le logiciel utilisé) ;
- percevoir la mosaïque de l'écran en un rapide aperçu ;
- écouter le paysage sonore des objets multimédias ;
- naviguer parmi les structures spatiales des mots-objets, des images et des objets animés ;
- adopter une attitude esthétique envers le paysage textuel en tant qu'objet qui stimule les sens.

Comme le constate Carrie Noland, « le lecteur est invité à se défaire de ses compétences[67] », l'œil pouvant être figé dans la lecture d'un texte au défilement automatique, ou le regard devant se déplacer selon une perspective multilinéaire sur la surface de l'écran. De plus, l'action doit être intégrée à la pratique lectorale en étant constitutive du sens, tous ces comportements étant inconnus des parcours sur des supports imprimés.

La transitionnalité dans la lecture ou son empêchement est une occurrence régulière dans les poésies numériques, qu'Adalaide Morris situe aux « carrefours de la lisibilité et de la résistance à celle-ci[68] ». La perte de contrôle, l'incompréhension, sont des effets voulus par leurs auteurs, ces périodes de confusion étant suivies de phases textuelles saisissables par l'œil. La langue se fait oublier en tant que système pour devenir un pur élément graphique, avant de réintégrer ses prémisses linguistiques. Pris dans le déroulement de son action, l'hypertexte animé n'offre pas de recours contre son caractère énigmatique. Une pareille occlusion du sens fait naître un inconfort qui repose sur l'incertitude de l'endroit où diriger son regard ou des gestes à accomplir dans les œuvres interactives. L'hypertexte animé n'a pas le monopole de l'illisibilité, puisqu'aussi bien des œuvres interactives ne suggèrent la dimen-

67. Carrie Noland, « Digital gestures », dans Adalaide Morris et Thomas Swiss (dir.), *New media poetics: contexts, technotexts, and theories*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, p. 234. Ma traduction.

68. Adalaide Morris, « As we may think/how to write », dans Adalaide Morris et Thomas Swiss (dir.), *op. cit.*, p. 26. Ma traduction.

sion du contrôle offerte par le lien que pour aussitôt la nier : « De légers mouvements du curseur provoquent la disparition du texte que l'utilisateur [du site] lisait ou bien le rendent illisible tandis que de nouvelles images et symboles se surimposent à lui[69]. » C'est ainsi que N. Katherine Hayles décrit son appréhension de l'œuvre *Lexia to perplexia* de Memmott. L'effet de surprise analysé par cette auteure accuse la dimension émotionnelle d'une telle dérobade du texte, la fonctionnalité de la langue étant soudain sapée pour que les mots ne soient plus présents que par leur visibilité transitoire.

L'animation textuelle de *Fidget* prive l'internaute de la maîtrise du temps de lecture. Le lecteur ne peut donc défaire les encombrements de lettres sur l'écran, car l'interactivité négative qui lui est allouée ne lui permet que d'accélérer le défilement du texte. Par conséquent, à l'instar des textes mobiles observés précédemment, l'écrit de *Fidget* alterne entre des phases de lisibilité puis d'illisibilité, c'est-à-dire entre des périodes textuelles et des états iconiques. L'illisibilité du texte de *Fidget*, comme c'est le cas avec *Veil*, suscite une contemplation spectatorale des propriétés graphiques des lignes de texte enchevêtrées. Ce chaos dû à la surabondance de fragments textuels rejoint l'incoordination de ces éléments qui se déplacent sur l'ensemble de l'écran. Une perte de contrôle partielle de l'internaute sur les développements du texte résulte de cette mobilité frénétique, mais celle-ci rassemble deux signes qui construisent une signification sans les ressources du signifié textuel : l'enchevêtrement des fragments textuels indique une extrême densité des référents au cours de la contrainte descriptive, tandis que les déplacements de ces fragments en tous les points de l'écran indiquent que ces référents surgissent en tous les endroits du corps. Le mouvement entre lisibilité et illisibilité, caractéristique selon Adalaide Morris des poésies numériques, ne s'organise pas dans *Fidget* entre une diffusion de sens et son annulation, mais entre deux perspectives sémantiques. Les phases de lisibilité donnent à lire la teneur des actions corporelles, tandis que les périodes d'illisibilité forment des points de vue distanciés sur cette description.

69. N. Katherine Hayles, *Writing machines*, Cambridge (MA), MIT Press, 2002, p. 57. Ma traduction.

L'illisibilité et la contrainte référentielle

L'illisibilité n'éradique pas le texte, mais l'accès à son système linguistique. C'est la caractéristique métonymique du texte qui est obturée, c'est-à-dire son appartenance au réseau de la langue. La place symbolique du texte perdure, car sa valeur est différenciée ; elle ne dépend plus d'un référent, mais elle continue d'être reconnue comme la trace d'un texte. Dans les œuvres étudiées au cours de ce chapitre, l'illisibilité s'impose sous trois formes : un espace blanc situé en périphérie du texte (la censure journalistique, *Silencio* et *Soliloquy*), des superpositions de textes (*Veil* et *Fidget*) ou un écrit à l'affichage trop rapide (*Fidget*). On voit que l'absence d'un texte n'est pas la seule stratégie d'illisibilité, celle-ci pouvant survenir à l'occasion d'un brouillage des lettres. Chaque fois, la reconnaissance de la présence d'un texte est insuffisante pour accéder au système de la langue : « Pendant ce moment singulier, l'illisible disparaît derrière sa lisibilité, tandis que cette lisibilité efface le texte qu'elle devrait faire lire » (*RI*, 155, ma traduction). Il y a donc une ambivalence qui aiguise l'appétit lectoral, celle d'être partagé entre le confort d'une certitude et l'angoisse d'une éradication, en devant affronter un texte qui ne parle plus sa langue. Le texte n'est plus présent que de manière partielle, en tant que signal du système de la langue, sans donner accès à ce même système. Le texte est donc présent sous une pure espèce visuelle, celle d'une graphie brouillée ou d'un espace.

L'internaute reconnaît les signes d'une absence, qui sont les traces d'un système de sens. Ces traces sont celles d'un texte détruit par des propriétés visuelles et dynamiques, dans *Fidget* par le très grand nombre de fragments sur l'écran, qui est un signe né du signifié du texte : l'illisibilité signale un trop grand nombre de référents pour être appréhensible, ou bien une vitesse des actions corporelles traduite par le mouvement des fragments trop rapide pour qu'ils soient lus. La contrainte référentielle, qui oblige à faire entrer dans la description tous les référents manifestés dans l'instant, correspond à un impératif d'exhaustivité : « Ne pas dire, ne pas écrire "etc." » (EE, 71), affirme Perec. Le surnombre de détails qui s'impose à la lecture des *Tentatives de description de quelques lieux parisiens* de Perec, de même qu'à celle du texte imprimé de *Fidget*, est l'événement auquel fait face le praticien de la contrainte référentielle. L'écrivain doit parvenir à juguler ce fourmillement, ce présent qui enferme dans une attention paradoxale parce

que ne correspondant pas à nos schèmes cognitifs fondés sur la sélection des informations. C'est le principal élément contraignant de *Fidget*, la difficulté du lipogramme étant contournée par un recours aux parties du corps en tant que sujets des actions.

Au cours de l'enregistrement de *Fidget*, aucun événement ne se produit dans le sens que lui accorde Perec dans son texte « Approches de quoi ?[70] ». Cet auteur s'insurge contre une perspective narrative qui accorde prééminence à des actions extraordinaires, alors que l'intérêt d'un récit résiderait véritablement dans le degré de latence du présent, seulement perceptible par sa captation selon sa modalité la plus quotidienne. Le niveau de description de la contrainte référentielle à laquelle il s'applique par rapport aux lieux parisiens est donc, selon le terme de Perec, « infra-ordinaire », par opposition à l'« extra-ordinaire ». À défaut d'événement narratif, la contrainte descriptive devient l'événement de l'œuvre. Or cet événement, lors du passage de *Fidget* vers le numérique, est reconnu dans ses modalités par des caractérisations visuelles et mobiles : les effets de saturation induits par la contrainte référentielle sont reconnus électroniquement par une forme d'illisibilité, tandis que le positionnement dans l'espace et la mobilité des fragments textuels sont des équivalences d'aspects des référents, traduisant leur dispersion et leur vitesse.

La contrainte lipogrammatique et la poésie concrète

La contrainte lipogrammatique et son articulation avec le visuel numérique peuvent être informées par le rapport entre les textes contraints du groupe des poètes concrétistes et l'exploitation qu'ils en ont faite à des fins picturales. La poésie concrète, pensée et conçue dans les années 1950 en Suisse par Gomringer et par le groupe Noigandres de São Paulo au Brésil, se propose de marier la dimension visuelle de textes contraints à leur sémantisme. Au contraire de tentatives précédentes, comme *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé[71], ou les calligrammes de Guillaume Apollinaire[72], les poètes concrets

70. Georges Perec, « Approches de quoi ? », *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

71. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Table ronde, 2007.

72. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, 1963.

développent une écriture contrainte à partir de fragments, plus propice à épouser les caractéristiques iconiques que les vers relativement classiques des poètes visuels français. À l'exemple de Mallarmé mais en se départant de son respect d'une langue traditionnelle, Gomringer définissait ses poèmes comme des constellations, leur ordre relevant d'une identité graphique, non d'une conjonction syntaxique. Le terme « concret » a été défini comme suit par Max Bense : « Tout ce qui est concret n'est rien d'autre que soi-même. Pour être compris concrètement, un mot doit être pris au mot. Tout art concret emploie ses matériaux fonctionnellement et non symboliquement[73]. » Est concret tout ce qui laisse place aux matériaux au détriment du sens, selon la définition de Bense. Ce fut pourtant différemment que Gomringer, très influencé par ailleurs par Bense, expérimenta l'usage des signifiants graphiques dans la poésie. Comme nous avons pu le constater lors de l'analyse de son poème *Silencio*, dans les écrits de Gomringer la matérialité du langage et de son environnement est porteuse de sens. La conjonction entre les propriétés graphiques du signifiant et le signifié du texte est l'équilibre recherché par les concrétistes.

À cette fin, les poètes concrets opèrent une réduction du système de la langue en employant des structures poétiques faites d'un nombre très limité de mots. *Terremoto*[74] d'Augusto de Campos, poème d'une page, est constitué de 13 mots. Ne doivent apparaître que des termes essentiels, soit des mots concrets, comme le revendique Augusto de Campos dans son texte « The concrete coin of speech[75] ». L'épure du langage correspond à une volonté d'adhérer aux noms et, par là, aux choses. L'influence d'Ezra Pound est tout à fait perceptible dans cette méfiance par rapport à la richesse du vocabulaire. Au début du 20e siècle, le poète américain fonda le mouvement imagiste, dont l'ambition était de faire retourner la forme poétique à la source du langage : les images. Le poète devait écarter l'écran entre les mots et les choses en réduisant l'usage de ces premiers à la plus stricte nécessité.

73. Bob Cobbing et Peter Mayer, *Concerning Concrete Poetry*, Londres, Writers' Forum, 1978, p. 13. Ma traduction.

74. Emmett Williams (dir.), *An anthology of concrete poetry*, New York, Something Else Press, 1967.

75. Augusto de Campos, « The concrete coin of speech », *Poetics Today*, vol. 3, n° 3, numéro spécial : *Poetics of the avant-garde*, été 1982, p. 167-176.

Les termes concrets nomment les choses ainsi que les sentiments les plus fondamentaux, comme la peur dans *Terremoto*. Leur exact contraire est le terme relationnel, qui n'a qu'une pure fonction syntaxique. Augusto de Campos énumère ainsi les composantes dont le concrétisme use : « les concepts de base, les choses, les actions, les qualités : L'ASPECT CONCRET DU LANGAGE + les concepts relationnels essentiels[76] ». Le langage doit éclairer la réalité, et non lui faire écran par une texture trop complexe. La poésie concrète est donc une tentative d'adhésion du langage au monde. Campos rejette les nuances dont le concrétisme poétique doit parvenir à s'affranchir : « Les concepts relationnels (le temps, le nombre et la personne) sont dysfonctionnels[77]. » Dans le poème concret, on n'a effectivement aucun indicateur temporel. Les verbes sont employés à l'infinitif. Aucune information relative à la personne du poète n'est discernable.

L'adjectif est perçu comme une facilité, son utilisation ne peut être réalisée qu'en cas de nécessité : « L'adjectif a une fonction concrète dans la mesure où il traduit une qualité substantielle, essentielle et non décorative[78]. » Le modèle linguistique chinois promu par Fenollosa[79] et Pound, même s'il est fantaisiste, guide le poète vers l'essentialisation de son vocabulaire. Les noms seraient dans la langue chinoise faits de verbes qui auraient été en quelque sorte « chosifiés ». Cette particularité linguistique est aussi une philosophie, qui repose sur l'assertion que la racine du monde est dans l'action, comme c'est le cas dans la pensée héraclitéenne. L'écrivain doit tenter de transformer le langage en éléments non décomposables, en principes premiers. Campos emprunte un exemple à Sapir[80] : « Sapir démontre comment on peut "verbifier" une idée qualitative dans un cas comme celui-ci : "ceci est rouge", qui pourrait être substitué par : "cela rougeoie". "Cela rougeoie" pourrait à son tour être remplacé par "Cela rouge"[81]. » Dans son texte théorique

76. *Ibid.*, p. 176. Ma traduction.
77. *Ibid.*, p. 174. Ma traduction.
78. *Ibid.*, p. 174. Ma traduction.
79. Ernest Fenollosa, *The Chinese written character as a medium for poetry*, New York, Arrow Editions, 1936.
80. Edward Sapir, *Language,* New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.
81. Augusto de Campos, *loc. cit.*, p. 173. Ma traduction.

« The informational temperature of the text[82] », Haroldo, le frère d'Augusto de Campos, propose un autre modèle de simplification linguistique. Le linguiste Ogden réduit la langue anglaise de base à 850 mots[83]. Ce vocabulaire essentialisé devait être utilisé comme répertoire afin de pouvoir communiquer avec l'ensemble d'un public très large et dont l'anglais n'était pas la langue maternelle. Ernest Fenollosa souhaitait que cette liste fût agrémentée de néologismes, afin de « verbifier » les noms[84]. Cet anglais réformé unirait ainsi les choses aux actions les plus fondamentales.

L'« aspect concret du langage » évacue la syntaxe pour ne plus former que des assemblements parataxiques. Toute expression de subjectivité est classée dans le domaine conceptuel relationnel et est par conséquent bannie, de même que tout pronom personnel. Le poème concret traite du monde ou du langage, mais est complètement dépersonnalisé. Cette structure est celle des calligrammes de Michel Leiris[85]. Tout terme syntaxique y est proscrit au bénéfice de voisinages entre noms fondés sur des lettres communes, cette organisation cruciverbiste suffisant à créer des proximités. Comme nous l'avons noté plus haut, Jean-Gérard Lapacherie fait remarquer que les mots retenus par Leiris « sont essentiellement des "mots pleins", que la linguistique opposait naguère aux "mots vides" ou mots grammaticaux, servant à marquer des relations[86] ». Et il démontre que le désinvestissement de Leiris par rapport aux outils syntaxiques est compensé par un recours à la typographie et à l'aspect visuel des signifiants. Le phénomène est comparable dans la poésie concrète, dont les structures reposent sur des caractéristiques visuelles et sonores.

Dans « From line to constellation », Gomringer commente le sens de « constellation » appliqué à sa poésie : « La constellation est la configuration la plus simple en poésie, elle a pour unité fondamentale le mot. Cette configuration groupe des mots comme si elle drainait des étoiles

82. Haroldo de Campos, « The informational temperature of the text », *Poetics today*, vol. 3, n° 3, numéro spécial : *Poetics of the avant-garde*, été 1982, p. 177-187.

83. Charles K. Ogden, *Basic english : a general introduction with rules and grammar*, Londres, Paul Treber and Co., 1930.

84. Ernest Fenollosa, *op. cit.*

85. Michel Leiris, *Mots sans mémoire. Simulacre. Le point cardinal. Glossaire j'y serre mes gloses. Bagatelles végétales. Marrons sculptés pour Miró,* Paris, Gallimard, 1969.

86. Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 33.

ensemble pour former un amas[87]. » Dans son ouvrage théorique *Les constellations*[88], Gomringer souhaite que le poème permette une appréhension synoptique comme les panneaux de signalisation routière et d'aéroport. Le texte doit être visuel et concis. Ces deux facteurs permettront à la poésie d'atteindre à l'universalité des pictogrammes conçus pour les voyageurs. La disposition des poèmes sous forme de constellations incite à une lecture multidirectionnelle. Constatant que ses poèmes pouvaient être lus de droite à gauche, Gomringer nomma ce phénomène « l'inversion » : « Je considère l'inversion comme ma contribution la plus importante à la poésie concrète[89]. » Séparés d'un ordre syntaxique, les mots tissent du sens par le biais de significations spatiales, à l'instar des composantes d'un tableau : « Ce n'est pas la séquence de mots qui est le principe constructif, mais la perception de leur proximité[90]. »

Lorsqu'il résume les caractéristiques générales des textes de Haroldo de Campos (pour voir les textes de Haroldo de Campos : http://www.horizonte.unam.mx/brasil/haroldo2.html), Walter Moser présente de fait les invariants du poème concret : « La poésie concrète de Haroldo représente un exercice surprenant de réduction des éléments expérimentaux à un minimum : quelques mots, organisés spatialement dans une page presque vide, dans un ordre permutationnel et donnant lieu à des structures picturales[91]. » On observe dans ces caractérisations le recours aux termes concrets prôné par Augusto de Campos et une réduction du langage qui résulte en épure. La raréfaction du langage autorise un travail sur sa répartition spatiale que ne permettrait pas un texte saturé de syntaxe. L'organisation de ces mots essentiels, puisqu'elle n'est plus encadrée par la linéarité syntaxique, est à l'origine de lectures

87. Eugen Gomringer, « From line to constellation », dans Mary Ellen Solt (dir.), *Concrete poetry : a world view*, Bloomington, Indiana University Press, 1970. Ma traduction.

88. *Id.*, *Die konstellationen. Les constellations. The constellations. Las constelaciones*, Frauenfeld (CH), Eugen Gomringer Édition, 1962.

89. *Id.*, cité par Mary Ellen Solt, « A world look at concrete poetry », dans Mary Ellen Solt (dir.), *op. cit.*, p. 9. Ma traduction.

90. Max Bense, cité dans Mary Ellen Solt (dir.), *ibid.*, p. 73. Ma traduction.

91. Walter Moser, « Haroldo de Campos' literary experimentation of the second kind », *dans* K. David Jackson, Eric Vos et Johanna Drucker (dir.), *Experimental – visual – concrete : Avant-garde poetry since the 1960s*, Amsterdam et Atlanta (GA), Éditions Rodopi, 1996, p. 149. Ma traduction.

multidirectionnelles. La suppression de cette linéarité inaugure un transfert vers des modes visuels de structuration du texte. Bien qu'Augusto de Campos n'utilise jamais le terme de « contrainte » ni de « procédure », son exposé de la langue poétique concrète dans « The concrete coin of speech » est un programme formel aussi rigoureux sur le plan linguistique que les manifestes oulipiens.

Le système de la langue ne s'étendant pas aux propriétés visuelles du signifiant, le décryptage du message ne nécessite normalement pas la moindre considération pour la situation du texte dans l'espace de la page ou de son support écran, ni pour les caractéristiques graphiques de son signifiant. Dans le cas de la poésie concrète, la rupture de la séquentialité syntaxique, combinée à la réduction du vocabulaire à des termes entièrement désignationnels, permet d'aménager un espace de signification dense et parallèle au code de la langue. Il s'ensuit qu'une pratique contrainte de la langue, en réformant le système linguistique, peut susciter des investissements de sens à côté du texte, c'est-à-dire dans son entourage physique et dans ses qualités matérielles.

Comme dans la poésie concrète, Goldsmith proscrit tout terme relationnel, ne retenant que des éléments désignationnels. Le lipogramme subjectif correspond à la proscription des pronoms personnels par les concrétistes, Goldsmith et Augusto de Campos ne s'intéressant par ailleurs qu'à la nomination de référents concrets. Les termes relationnels faisant défaut, les structures syntaxiques ne peuvent plus exister : c'est pourquoi les assemblages verbaux de Goldsmith et des concrétistes forment des parataxes. Dans *Fidget* numérique comme dans les poèmes concrets, ces parataxes compensent leurs déficiences linguistiques par des investissements visuels. Comme le souligne Max Bense à propos des constellations de Gomringer, c'est désormais la proximité spatiale entre les mots qui est révélatrice de sens, sans que les ressources du langage contribuent à ces proximités[92].

L'éclatement des fragments sur l'écran de *Fidget* répond à la suppression des termes relationnels, qui avait déjà déséquentialisé le texte de *Fidget*, dont la linéarité ne correspondait plus qu'à la succession temporelle des actions. Aucune structure langagière ne venait conforter

92. Max Bense, cité dans Mary Ellen Solt (dir.), *op. cit.*, p. 73.

cette succession, car rien ne reliait entre eux les éléments descriptifs. Le défaut de liaison linguistique n'explique pas à lui seul la facilité avec laquelle la fragmentation spatiale du texte de *Fidget* est réalisée. Le lipogramme subjectif, étant contourné par l'emploi des parties du corps en tant que sujets de l'action, aboutit à une fragmentation du signifié textuel, ainsi qu'en atteste la remarque de Rubén Gallo : « Ces parties corporelles disjointes rappellent à l'esprit la théorie lacanienne du "corps morcelé", soit du "corps en pièces et morceaux", terme par lequel l'analyste français désignait l'expérience de la petite enfance d'un moi disjoint, sans coordination[93]. » La contrainte lipogrammatique a donc, par ses conséquences dispersives, octroyé la possibilité de reconnaître spatialement ce démembrement imaginaire. La spatialisation des éléments textuels en accuse, plus que le système textuel, l'absence constitutive d'unité. Cette répartition à l'écran permet à Goldsmith de conférer une propriété permutationnelle à ces fragments, à l'exemple de l'organisation spatiale des poèmes de Haroldo de Campos[94]. Du fait du contexte dynamique de cette représentation visuelle, la possibilité de permutation gagne en charge sémantique : aucun fragment n'a de place assignée dans l'espace, contrairement à l'écrit dans le poème concret. Cette instabilité est un signe, puisque les déplacements des fragments expriment la vitesse du corps décrit.

Deux régimes sémiotiques répartis entre signifié et signifiant

Dans *Fidget*, la complémentarité entre le texte et son aspect visuel est sujette à caution, car si les signes visuels dynamiques ont pour fonction de mettre en perspective le texte contraint alors qu'au sein de la production originale, un tel point de vue n'est pas réalisable, ces significations supplémentaires compromettent souvent la lisibilité de l'œuvre imprimée. En dehors des effets d'encombrement, la vitesse de désagrégation du texte est également en grande partie responsable du dérobement de l'œuvre à l'appréhension lectorale. Comme c'est le cas avec *Soliloquy*, ces signes sont parasitaires. La représentation graphique de la quantité de langage de *Soliloquy* et le contre-événement interactif, en faisant participer le lecteur

93. Rubén Gallo, *op. cit.*, p. 50. Ma traduction.
94. Walter Moser, *op. cit.*, p. 149.

à la contrainte de l'*uncreative writing*, condamnent la transcription de l'enregistrement à l'invisibilité. Un conflit du même type émerge entre les signes visuels dynamiques nés de la traduction intersémiotique et le texte source de *Fidget*. Ce parasitage des signes numériques est paradoxal dans *Fidget*, car leur sens ne peut se comprendre qu'après la lecture du texte.

Dans le journal télévisé, deux systèmes de signes se partagent le dispositif, à l'instar de l'écran de *Fidget*, où les propriétés visuelles et mobiles des fragments textuels diffusent des significations précises, différentes du sens émanant de la lecture de ces mêmes fragments. Or, la télévision propose des systèmes sémiotiques conjoints par le sens, mais disjoints dans l'espace. On entend le discours du journaliste, et on en voit le sous-titrage nécessaire aux malentendants, tandis que l'image est distincte du texte affiché. Dans *Fidget* au contraire, les deux systèmes sémiotiques s'organisent à partir du même espace : le texte. L'impossibilité d'une conjonction entre les signes visuels et textuels se manifeste à partir des deux constituants du langage : la visualisation du signifiant obture l'accès au signifié. Les deux épaisseurs du langage, sa matérialité et son sens, entrent soudain en conflit dans le même emplacement : le texte visualisé. Dans *Fidget*, le visuel et la textualité offrent chacun des significations précises, qui sont tout à la fois corroborées et distinctes. Le signe visuel et dynamique construit des points de vue sur le texte contraint, que celui-ci ne peut inclure en raison de l'impossibilité de toute distanciation par rapport à la description au cours de l'écriture. D'une manière plus profonde qu'un simple divorce entre le texte et l'image, c'est à l'impossibilité d'une jonction entre deux organisations de sens que nous assistons.

La contrainte lipogrammatique, en défaisant un sujet unitaire, suscite une fragmentation qui fournit des données à l'algorithme, chaque fragment devenant un élément du programme. Les lois de défilement textuel, de désagrégation, d'apparition sur l'écran, de répartition spatiale, sont fixées par le programme informatique. Or, la fragmentation du signifié, qui détermine les données, et les modes de représentation spatiale et dynamique proviennent du texte contraint. Les contraintes s'étoilent entre le signifié textuel et les lois visuelles et dynamiques affectant le signifiant. Le système organisé du signifié et la régulation automatisée de l'affichage du signifiant entrent en collision, car *Fidget* nous présente un spectacle. Au cœur de ce spectacle, de ce conflit entre signes, l'illisibilité du langage se départ secrètement de cette logique

duale. Le langage se désagrège ou disparaît sous des superpositions, mais c'est sa perte qui est donnée en spectacle. La lecture, ou sa tentative, constitue l'enjeu du parcours de cette œuvre. Le graphisme dévorant n'a d'attrait que par le texte qu'il anéantit. Cette esthétique spectaculaire correspond à un genre numérique ainsi décrit par Christian Vandendorpe : « les boucles de rétroaction entre le texte et l'image vont se multiplier à l'infini, ainsi que les zones de mouvance entre la spectacularisation du texte-fragment et la textualisation du tableau » (*PH*, 152). Dans *Fidget*, cette rétroaction est fixée par les contraintes, qui s'expriment à la fois textuellement, visuellement et dynamiquement par le biais de la traduction intersémiotique.

20 ans après

L'adaptation numérique de *20 ans après*[95] de Sophie Calle présente une interface qui donne le choix entre deux parcours : sous le titre de l'œuvre, on peut voir une silhouette marchant. L'activation de cette icône mène à la première page de *20 ans après*. Sous cette image, une sorte de carte très floue indique par des carrés la position de Calle dans l'espace et dans le temps. En activant ces carrés, on peut éviter le défilement linéaire des pages et choisir l'heure de son choix dans le parcours de Calle. Quand on positionne le curseur sur chacun de ces carrés, l'heure s'affiche automatiquement.

20 ans après en version numérique joue sur la même mobilité du texte que *Fidget* électronique. Cependant, cette mobilité n'est pas générale, certaines pages étant fixes et, de ce fait, comparables à des pages papier. Dans *Fidget*, le texte est intégré à un programme d'animation qui le fait défiler à la manière d'un film. Au contraire, les pages se succèdent dans *20 ans après* à chaque activation. Si le texte, par sa mobilité, est très différent de celui publié dans la revue *Intermédialités*[96], l'organisation par pages est comparable.

Certaines pages du texte numérique de *20 ans après* présentent un écrit instable, qui flotte et se déplace sans toutefois entraver la lecture.

95. Sophie Calle et Panoplie, *20 ans après*, https://web.archive.org/web/20140325153947/http:/panoplie.org/ecart/calle/calle.html.

96. Sophie Calle, « *20 ans après* », *op. cit.*, p. 181-202.

Dans d'autres cas, l'internaute doit parvenir à limiter ces déplacements afin de réussir à lire : l'interactivité est donc un dispositif de lecture. Les effets de mobilité sont des actions imprimées au texte, maîtrisables ou non par l'internaute. Des effets visuels sont également apposés à l'écrit, tels des encrages qui, par leur flou, rendent difficile la lecture. Dans une des pages présentant ce type d'effet, l'internaute peut remédier à la couleur peu lisible de la police en pointant avec le curseur les mots du texte, ce qui a pour conséquence de changer l'apparence du mot en le rendant tout à fait lisible. L'internaute peut aussi imprimer un mouvement au texte par une activation, en le faisant dégringoler par exemple.

En dehors de la visualisation et de la dynamisation du texte par ces déplacements, des images apparaissent de manière satellitaire, telle la silhouette d'une femme marchant, déjà présente dans la page d'interface, sans que rien ne puisse l'identifier à Calle. Ces phénomènes annexes deviennent centraux lorsqu'il est nécessaire de parvenir à atteindre les têtes de poisson qui nagent autour du texte afin de pouvoir accéder à la page suivante. Cette action est à l'évidence empruntée aux jeux vidéo. Autre correspondance entre image et texte : une page présente la photo d'un pont parisien prise depuis l'intérieur d'une voiture. En activant le lien sous-jacent et en faisant se déplacer la voiture le long du pont, on peut réussir à lire l'ensemble du texte qui bouge, dans la partie supérieure de la page, en même temps que l'image.

Ces pages électroniques peuvent être catégorisées ainsi :

- Des textes en mouvement, souvent difficilement lisibles.
- Des textes animés par l'activation de l'internaute ou par pointage du curseur, reproduisant le mouvement de la pluie qui tombe, ou bien apparaissant et disparaissant alternativement.
- Des textes qui, une fois activés, entrent en un mouvement comparable à un fondu enchaîné cinématographique, leur dispersion provoquant l'arrivée d'une nouvelle page.

Divergences entre imprimé et numérique

Une phrase du rapport du détective est supprimée entre la version imprimée et son adaptation numérique : « À 11 h 05, nous voyons

Madame Sophie Calle aux abords d'une tombe dans le secteur de la division 8[97]. » Cette tombe est le caveau de la famille Calle, qui devait compter Sophie Calle et ses parents. Le père de Sophie Calle ayant décidé d'être enterré avec sa nouvelle femme, Sophie Calle décida de renoncer au caveau familial. Autrement dit, cette tombe qui symbolisait une famille disparaît du rapport du détective parce que la fonction de ce pan du dispositif est, comme la photographie en général dans l'œuvre de Calle, de fournir une confirmation d'existence. Par conséquent, la suppression de ce compte rendu a valeur d'infirmation. Dans le texte numérisé, le rapport du détective ne reconnaît pas pour élément de réalité le symbole d'une famille en désagrégation. Cette suppression, comparable à la censure psychologique d'un mécanisme de refoulement, dénonce la fictionnalité d'une famille, qui s'avère détruite.

La version publiée dans la revue *Intermédialités* a également été victime d'une suppression : une page du journal intime a été escamotée, dans laquelle Calle évoquait le chat Souris qui lui avait été confié par son bien-aimé. Alors qu'elle parcourt le quai de la Mégisserie, qui est rempli de magasins d'animaux, Calle pense à son chat, pour lequel elle éprouve un tel attachement qu'elle a souscrit pour lui à la sécurité sociale des animaux. Avec chaque remboursement des frais de santé du chat Souris, Calle reçoit une lettre amicale destinée à elle et à son animal. Cette page, absente de la version papier publiée par la revue *Intermédialités*, rejoint par le caractère improbable de cette anecdote les historiettes contées dans *Histoires vraies*. Ce recueil présente une photographie de trois chats momifiés, qui auraient appartenu à l'auteure. Ce photomontage s'accorde à l'improbabilité de l'ensemble des *Histoires vraies*. Calle s'y dépeint toujours comme un personnage naïf, un peu bête et sentimental : sa relation avec le chat Souris est de cet ordre. Dans un entretien (*TA*, 37), Calle déclare qu'elle insère un clinamen, sous forme d'un élément fictionnel, dans chacune de ses œuvres.

La version électronique des textes a été accomplie par le défunt collectif d'artistes Panoplie qui s'attachait à développer la création artistique contemporaine dans le domaine numérique. Cependant, comme pour la publication de l'œuvre dans la revue *Intermédialités*, Calle a sélectionné les pages du journal intime et du rapport du détective, ainsi

97. *Ibid.*, p. 186.

que les photographies de ce dernier. Mon hypothèse est que la version numérique motive l'addition d'un nouveau clinamen, qui serait l'anecdote du chat Souris, en plus de l'élément fictionnel précédemment inséré dans la version en galerie et en format papier.

La version numérique est l'occasion d'une fictionnalisation de l'œuvre, pourtant autobiographique, l'élément autofictionnel étant recelé à l'origine par le rapport du détective, qui compromet également le témoignage du journal intime. L'ajout du chat Souris dénonce soit le manque de validité de la version papier, soit projette le doute sur la version numérique. Cette ambiguïté est par essence autofictionnelle, comme l'indique Marie Darrieussecq, qui définit l'autofiction comme un genre en bordure du factuel et de l'imaginaire[98], chacun de ses éléments étant indécidable. Une modification du contenu par rapport à la version papier fait donc verser l'œuvre plus profondément dans l'imaginaire autofictionnel. Or, le rapport du détective, lieu de l'assertion de réalité, est remis en cause dans cette fonctionnalité en ne reconnaissant pas l'existence du caveau familial que Calle visite. Si le double de Calle institué par le rapport du détective est autofictionnel en ce qu'il construit une ombre privée d'intériorité, ce pan du dispositif est cependant ancré dans une vérité factuelle. Par conséquent, la suppression dans ce rapport de la présence de la tombe donne davantage de densité à la notion d'imaginaire, qui déjà trouble la certitude du témoignage de Calle dans la version papier.

Propriétés visuelles et dynamiques

Dans le dispositif électronique, seules les pages du journal intime sont présentées en mode hypertexte. Quant au rapport du détective, il est présenté de la même manière que le texte imprimé en ce qui concerne la typographie, mais sa place change par rapport à la disposition de la version papier. Dans la revue *Intermédialités*, chaque page du rapport du détective apparaît au verso de la page du journal intime, la vision objective de la présentation autobiographique de Calle suivant constamment ses évolutions dans Paris. Dans la version électronique, le rapport du détective apparaît après le journal intime, dans une sorte d'annexe. La

98. Marie Darrieussecq, *op. cit.*, p. 378.

vérité factuelle est donc remisée dans une position secondaire, de même que le double autofictionnel. De plus, les photos du détective sont rares, l'attestation de réalité et la preuve d'existence qui est le ressort de la procédure de filature dans l'œuvre de Calle devenant accessoires.

Certaines animations textuelles du journal intime doublent son contenu. Alexandra Saemmer perçoit là une stratégie sémantique dans laquelle le signifié est mimé par le signifiant (*MT*, 92). Chaque page présente une heure de la journée de Calle. À 14 : 45, Calle attend avec sa mère devant le Centre Pompidou afin de lui montrer la salle qui lui est consacrée. Il va pleuvoir. Aussi Calle s'impatiente-t-elle et elle décide d'utiliser son laissez-passer, en ne se préoccupant pas du détective qui la file. En activant le lien inséré dans la page, on fait dégringoler le texte petit à petit. Saemmer souligne la proximité entre ce processus et la pluie qui menace, ainsi qu'avec la page suivante, où est décrite la vidéo d'un artiste qui pleure. Par contre, Saemmer ne remarque pas un phénomène semblable dans la page « 17 : 45 », qui narre la rencontre de Calle avec la mère de Bénédicte Vincens, la jeune disparue qui voulait lui ressembler. Cette page apparaît avec une graphie brouillée tant qu'on n'a pas posé le curseur sur le texte, puis avec un texte parfaitement lisible dès qu'on effleure la page. L'apparition/disparition liée à la place du curseur reproduit l'événement de la disparition de Bénédicte Vincens.

L'interactivité

Nous avons vu que des œuvres numériques pouvaient organiser une contemplation des propriétés figurales de l'écrit par une alternance entre lisibilité et illisibilité. La mauvaise lisibilité déplace l'attitude lectorale vers une contemplation spectatorale, un phénomène déjà relevé par divers analystes[99]. Parmi les compétences requises, selon Janez Strehovec, pour lire et observer le texte visuel dynamique du format numérique, sont pertinents ces trois traits au sein de *20 ans après* :

99. Voir notamment Serge Bouchardon (dir.), *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet,* Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2007, p. 178-179.

- voir les mots comme des objets visuels à trois dimensions ;
- lire avec la souris dans la mesure où cliquer sur un mot peut ouvrir un lien ou activer un programme informatique ;
- adopter une attitude esthétique envers le paysage textuel en tant qu'objet qui stimule les sens[100].

L'activation de certaines pages de *20 ans après* déstabilise le texte qui était jusque-là figé, ou bien d'emblée la page électronique propose à l'internaute un étagement de textes placés en perspective, dont il faut ralentir le mouvement. Les effets de relief sont récurrents, entre les pages qu'on peut apercevoir derrière le texte affiché, comme dans le rapport des lignes entre elles, dont certaines sont placées en arrière-plan, tandis que d'autres semblent se tendre vers le lecteur/spectateur. On voit d'abord les mots selon leur matérialité mobile, car la compréhension de leur mouvement conditionne la lecture, pour très fréquemment revenir sur cette matérialité alors qu'elle gêne la lecture. En tout état de cause, la vision de la figure mobile devient prééminente à la lecture. La lecture avec la souris correspond à cette interactivité, qui implique qu'à presque chaque page, l'internaute doive d'abord comprendre l'énigme que pose la lecture. C'est une énigme rapidement résolue mais elle attire là encore le lecteur vers les propriétés figurales de l'écrit. Comme le souligne Janez Strehovec en son dernier point, l'internaute doit se former une opinion esthétique autant que textuelle par rapport à l'œuvre littéraire qu'il appréhende. Dans les pages numériques de *20 ans après*, cet esthétisme fait retour constamment au cours de la lecture, en étant dès l'abord du texte un point d'accès, car une action sur la dimension visuelle et la mobilité des pages est nécessaire à la lecture. On ne comprend le sens renfermé par la typographie changeante de la page « 17 : 45 » qu'à condition d'avoir déjoué le piège qu'elle renferme. Tant que l'internaute n'a pas positionné le curseur sur la page, celle-ci ne présente qu'une vague graphie, à peine reconnaissable comme telle. On ne discerne la métaphorisation de la disparition de Bénédicte Vincens par ce procédé qu'après avoir eu accès à l'écrit et avoir réfléchi sur le mécanisme qui s'interpose. Or, la réflexion a peu

100. Janez Strehovec, « Text as a loop/On the digital poetry », http://www.hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Strehovec.pdf. Ma traduction.

de part si, suivant le précepte de Strehovec, on lit avec la souris, car en l'occurrence, son positionnement sur la page éclaircit ce mystère graphique. Il faut donc suivre les lignes avec la souris dans la page « 12 : 43 » pour en faire émerger chaque mot, placer le curseur sur la page pour lire le texte de « 17 : 45 » et, dans nombre de pages, s'aider de la souris pour effectuer des cliquer-glisser afin de manipuler un écrit rétif à la lecture. Le lecteur évolue dans le registre du sensible où, comme le geste glissant sur la surface de *Soliloquy* et les éclairs d'un texte fragmentaire qu'il suscite, on doit adopter une posture physique, faite d'un accord entre le geste et le regard, afin d'aborder le texte. Puisque souvent les difficultés de lecture font retour au cours de *20 ans après*, l'internaute est autant conscient de sa gestualité qu'il l'est de son activité de lecture.

Cependant, le geste n'est jamais le même d'une page à l'autre dans *20 ans après*, les fréquentes petites énigmes de lecture s'instituant comme un jeu sans cesse renouvelé. Cette pluralité des gestes oblige là encore à un retour constant sur l'activité physique de la lecture qui, en n'étant jamais la même, ne permet pas au lecteur de considérer le geste interfacé comme une simple condition de la lecture, mais comme une action physique qui se déroule en parallèle de la découverte du texte. On découvre le geste interfacé nécessaire en même temps qu'on appréhende le texte, le déplacement constant vers la matérialité du texte occasionnant un regard et une posture physiques décentrés par rapport au contenu textuel. Selon Annie Gentès, les gestes interfacés peuvent être « déictiques » ou « catastrophiques » (*MT*, 54), les uns occasionnant la possibilité d'une lecture, les autres la compromettant. Le geste catastrophique est donc profondément ludique, puisqu'il n'a aucune utilité. Il bouleverse l'ordre du texte et fait du lecteur un spectateur. Certaines pages de *20 ans après* proposent une telle dispersion du texte. Au contraire de l'instabilité qui affecte les lignes textuelles dès leur première appréhension, la décoordination du texte s'accomplit après la lecture. Cette déstructuration est proposée avant la lecture de la prochaine page. C'est donc là encore un positionnement spectatoral qui s'interpose entre chaque page, comme à d'autres pages il accompagne la lecture en rappelant à l'internaute la nécessité d'un geste et d'un regard.

Selon Carrie Noland, « les mêmes gestes nécessaires pour former une lettre (avec ses courbes et ses lignes) sont à l'origine, quand ils sont

numériquement traités, des défigurations de lettres sur ce support rayonnant[101] ». Les gestes catastrophiques induits par les activations de certaines pages de *20 ans après* sont de simples activations et ne suivent donc pas le schéma décrit par Noland. Cependant, les gestes nécessaires à la manipulation du texte rendu instable par l'activation sont proches du rapport de la main à la feuille de papier au cours de l'écriture avec un stylo. Les légers clics glissés étant proches d'une activité scripturale manuscrite, cette proximité sert la stratégie de doublage de la lecture du texte par le geste interfacé et le regard contemplateur. Carrie Noland distingue toutefois le geste scriptural du geste interfacé en soulignant l'incoordination du dernier, qui le rapproche plus du geste du peintre. Quoi qu'il en soit, le dispositif électronique de *20 ans après* double le texte d'une conscience physique des relations entre la main et l'œil qui a une fonction de voile par rapport au signifié textuel. Les rétroactions constantes entre le texte et l'image, qui sont le levier, selon Christian Vandendorpe, de la spectacularisation du texte numérique (*PH*, 152), sont dans *20 ans après* des retours constants entre le texte et sa matérialité dynamique, qui fait voir les propriétés figurales de l'écrit. Cette attitude à la fois lectorale et spectatorale fait du lecteur un observateur agissant là encore à la limite de l'écriture et de la figuralité, car ses périmètres d'action sont circonscrits comme dans une activité scripturale, mais indéterminés et non récurrents, comme dans une création picturale.

Objectivation d'un écrit intime

Cette coprésence entre matérialité et textualité, l'une dissipant l'autre, approche du concept d'ergodicité de l'œuvre développé par Aarseth. Pour qu'une œuvre soit ergodique, son appréhension doit être conditionnée par un mécanisme. Cela n'est pas exclusif à la textualité numérique, mais cette propriété a pu gagner en importance dans le contexte électronique du fait de la réactivité permise par l'ordinateur. Une certaine période d'aporie, correspondant aux tâtonnements durant la phase de découverte du fonctionnement de l'œuvre, précède une épiphanie, lorsque la lecture est rendue possible par un certain usage du

101. Carrie Noland, *op. cit.*, p. 236. Ma traduction.

programme. Certaines pages de *20 ans après* ont un fonctionnement relativement complexe : celle où il faut comprendre que l'activation des poissons rouges mènera à la page suivante, de même que celle où le texte ne peut se lire qu'à condition de déplacer l'image qui l'accompagne, ainsi que les pages brouillées qui ne deviennent lisibles qu'avec un positionnement du curseur. L'ergodicité a deux vertus : elle installe une relation ludique entre l'internaute et le texte et dirige l'attention sur la matérialité de l'œuvre. Le ludisme de la procédure de filature de Calle est évident et exploité par l'auteure lorsque, dans *La filature* et *20 ans après*, elle sème le détective : l'interactivité propose une équivalence du jeu de l'auteure par l'action de l'internaute. L'attention portée à la matérialité du texte est intrinsèque à l'œuvre numérique et n'est pas décidée par Calle mais par le collectif Panoplie, bien qu'avec l'aval de l'artiste.

L'ergodicité de la version numérique de *20 ans après* participe donc de ce décentrement vers le spectacle, qui transforme le lecteur participant à cette monstration. En définissant le rôle joué par l'interacteur, l'ergodicité construit un lecteur implicite. Cette interactivité dans *20 ans après* trouble le lecteur, l'incitant à s'intéresser moins au texte qu'à son apparence dynamique et aux possibilités de jeu que celle-ci recèle. Les phénomènes visuels et dynamiques refondent l'œuvre originale, dont la distribution entre le visuel et l'écrit assurait des principes de sens très déterminés : la photographie avait valeur de confirmation d'existence, faisant partie de l'attestation de réalité dévolue au rapport du détective. Envahissant le journal intime de Calle, le visuel remet en cause cet équilibre signifiant et fait émerger une œuvre nouvelle, très différente de la conjonction originale des textes de Calle et du détective. La version électronique perturbe par conséquent le fonctionnement des procédures, comme c'était déjà le cas dans *Soliloquy* et *Fidget*.

Selon l'analyse de Jean-François Lyotard, l'attention accordée à la figuralité correspond au temps d'une observation lente, contraire à l'immédiateté de la lecture. Dans *20 ans après*, cette immédiateté est souvent compromise par la difficulté de la lecture, à côté de laquelle la contemplation des propriétés figurales du texte numérique semble plus propice au plaisir de la découverte. Cette concurrence désavantageuse pour le texte est d'autant plus prégnante qu'on ne peut saisir à la fois la teneur de l'écrit et sa forme graphique, ainsi qu'en atteste Michel

Foucault : « Par ruse ou impuissance, peu importe, le calligramme ne *dit* et ne *représente* jamais au même moment ; cette chose qui se voit et se lit est tue dans la vision, masquée dans la lecture[102]. » L'inconfort de la lecture et le plaisir de la participation interactive au spectacle organisé par le texte en tant que support matériel font de l'écrit une scène objective, avant d'être un support de lecture. L'attitude spectatorale que suscite cette objectivité détourne de la valeur testimoniale du journal intime. Comme le note Bouchardon : « Cette possibilité offerte par le dispositif technique est clairement une technique de distanciation [...]. On passe ainsi du lisible au manipulable[103]. »

Or, c'est l'écriture de soi qui est mise en déroute dans *20 ans après*, seul le journal intime étant transformé par le dynamisme visuel du contexte numérique. Du coup, ce qui fait de Calle une ombre fantomatique dans le rapport du détective, c'est-à-dire l'objectivation d'un sujet, est transposé dans le domaine textuel, car la matérialité qui double l'écrit intime s'offre comme un double de texte. Pour preuve de cette dynamique, les pages fixes qu'un geste « catastrophique » fait imploser en les projetant dans une instabilité qui peut être orientée par les manipulations de l'interacteur. Dans ce passage du texte vers l'interactivité, le fait de voir l'étape précédant la déstabilisation du texte souligne une logique qui est celle de toute l'adaptation du journal intime : la matérialité numérique du texte réifie le signifié autobiographique en faisant naître une version déréalisée. Le journal intime cesse d'être tel, car il n'est plus pris dans une continuité subjective, mais dans un dédoublement qui appelle à regarder l'objet textuel. La contrainte référentielle qui oblige Calle à présenter sa vie rassemblée dans les référents d'une journée est sans cesse interrompue, mise entre parenthèses par une objectivité qui ne devait intervenir que dans l'autre pan du dispositif, celui dévolu au détective. La preuve d'existence que Calle recherche par l'intermédiaire du rapport et des photos du détective est contredite par la perte de valeur testimoniale de l'expression de la subjectivité. L'instrument de validation de l'existence est intouché, les pages du détective défilant de manière linéaire et sans effet spectacu-

102. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 28.
103. Serge Bouchardon (dir.), *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet*, *op. cit.*, p. 175.

laire, tandis que le versant subjectif, qui nécessitait une avalisation objective, est lui-même réifié.

On ne lit plus le journal intime en fonction de sa valeur testimoniale mais en raison de la déréalisation qui frappe le texte par sa spectacularisation. La distanciation est à l'origine de la contrainte dans les procédures de Calle : « Comme tout jeu, celui-ci avait sa règle fondamentale : rien ne devait y arriver, nul événement qui eût créé un contact entre eux ou une relation[104]. » Le redoublement formel de l'écrit par la spectacularisation du signifiant participe donc de la contrainte procédurale des œuvres de Calle. C'est par cette distanciation par rapport au signifié du journal intime que cet écrit est déréalisé, et donc fictionnalisé. La procédure de filature de *20 ans après* est particulièrement tributaire de la contrainte procédurale qui traverse toutes les créations de l'auteure : une distance infranchissable entre Calle et le détective est la condition de cette œuvre, bien que Calle tente de le séduire et fantasme sur sa rencontre, alors même qu'un tel événement empêcherait l'émergence du double objectif que cet acteur du dispositif engendrera. Désormais, deux objectivations se répondent, alors que la vocation du diptyque est d'entrer dans un rapport dialogique entre subjectivité et objectivité. La subjectivité paradoxale et incertaine qui caractérise selon les critiques l'œuvre de Calle prend sa pleine mesure avec la version numérique.

Dans la version numérique, le double objectif du journal intime et le double projeté par le rapport du détective ne se jouxtent pas, contrairement au dispositif en galerie et à la version imprimée qui proposent un parallélisme constant entre le journal intime et le rapport. Le rapport du détective est placé en annexe, car il n'est plus véritablement situé dans le régime de la preuve. Il n'y a donc plus de confirmation d'existence, mais une construction fictionnelle, le texte spectaculaire prenant part à cet imaginaire qui fait de la subjectivité une énigme : Calle existe-t-elle ? Non, car son journal intime a été déréalisé : « Entre chiffres, mots et mouvements, l'intime de l'artiste reste insaisissable » (*MT*, 103). Les deux objets qui coexistent sont deux mystères proposés sur une subjectivité, car bien que leur matérialité les prive de sentiments, ces deux objectivités sont définies par une même subjectivité, qui est réfractée d'une manière différente : l'une est un brouillage

104. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 84.

du texte du journal intime, l'autre une ombre factuelle qui commet des actes sans les comprendre. Anna Khimasia juge que, dans l'œuvre de Calle, la subjectivité est « continuellement en construction[105] ». Dans le chapitre I, je proposais plutôt le terme de *déconstruction* : l'objectivation textuelle du journal intime et celle du sujet Calle sous forme d'un double vide sont de pareilles déconstructions. Ce sont deux formes d'illisibilité du sujet qui sont côte à côte : l'une résulte du brouillage du signifiant dans le texte du journal intime, l'autre est produite par la distance objective séparant Calle du détective. La spectacularisation du signifiant remplit la même fonction que le rapport du détective : elle forme, à partir du sujet Calle, un double objectif, mécanique, constitué en l'occurrence de propriétés dynamiques et de fonctionnements interactifs. Ce mécanisme englobe désormais le journal intime en proposant une autre manière de double : le texte spectacularisé est une réplique tronquée du sujet Calle, comme l'est sa description par le détective. Même si la lecture en est encore possible, le journal intime de l'auteure perd de sa subjectivité, car souvent le signifié est obscurci par les propriétés de l'objet numérique.

Des signes parasitaires nés des procédures

Au cours de notre questionnement sur les modalités d'interaction entre les procédures d'écriture et les outils numériques, nous avons établi que le contexte électronique soumettait le texte imprimé à trois facteurs de changement : le visuel, le dynamisme et l'interactivité.

En effet, *Soliloquy* numérique fait intervenir une surface graphique dans l'appréhension du texte. Le défilement textuel de *Fidget* transforme les fragments de textes en éléments animés, répartis spatialement à la manière des compositions picturales de la poésie concrétiste, les phénomènes d'encombrement transformant ces écrits en des motifs iconiques. *20 ans après* dispose devant l'internaute des textes dont les propriétés mobiles et les caractéristiques iconiques détournent l'appréhension lectorale pour encourager une observation de la figuralité de ces pages.

105. Anna Khimasia, « Authorial turns : Sophie Calle, Paul Auster and the quest for identity », http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/khimasia.htm. Ma traduction.

N. Katherine Hayles définit le texte numérique comme une événementialisation de l'écrit, le texte devenant un processus en lieu et place d'un objet aux propriétés spatiales et temporelles stables. Ainsi l'interface de *Soliloquy* est dénotée par l'action qu'elle autorise : on la perçoit premièrement comme une surface graphique, puis en fonction de sa capacité à faire surgir, dès qu'elle est effleurée, un fragment de texte. *Fidget* organise un événement d'une autre sorte, puisque le texte suit un algorithme qui le fait se déplacer sans intervention de l'internaute. De même, les textes instables de *20 ans après* sont définis par cette impermanence, qui est liée à des événements tels que des effondrements, des apparitions/disparitions.

L'interactivité est le troisième trait dominant de la numérisation du texte : l'écrit de *Soliloquy* n'existe que par le geste de l'internaute, les pages de *20 ans après* requièrent chaque fois une action du lecteur/spectateur, *Fidget* propose d'accélérer le défilement du texte, ce qui est contre-productif pour la lecture de l'écrit, mais on peut également changer la police de caractères ainsi que le fond sonore. Cependant, ces choix transforment l'aspect visuel de l'œuvre sans rendre celle-ci plus compréhensible, l'interactivité faisant intervenir des choix esthétiques sans constituer un outil pour la lecture.

Dans *Fidget* et *20 ans après*, les propriétés visuelles et dynamiques naissent du texte tout en en perturbant la lecture. Dans *Soliloquy*, c'est la phase d'inscription, qui n'est pas une règle d'écriture puisqu'elle vient après la production créative, qui parasite la lecture. Les procédures exsudent donc, lorsqu'elles sont traitées numériquement, des signes qui nient leur lecture.

Or, ces procédures sont situées aux limites de la textualité :

- Le rapport quantitatif au langage du transcripteur de *Soliloquy*, faisant abstraction de sa qualité et, par conséquent, de tout processus de sélection, ne porte pas dans sa dynamique la question de la représentation, que cette contrainte n'interroge pas, en incluant l'intégralité d'une production non concertée dans un ouvrage, production qui est de plus liée à des échanges utilitaires sans pertinence pérenne. Produire du langage sans représenter, telle est l'orientation de *Soliloquy*. Pourtant, c'est la question de la représentation qui traverse

l'adaptation numérique. Toutefois, ce n'est pas le contenu textuel qui est représenté mais le post-texte, c'est-à-dire la phase non créative, purement inscriptionnelle, manuelle, de l'*uncreative writing*. Cette représentation du post-texte s'accorde donc avec la contrainte et la procédure de *Soliloquy*, qui éludent la question de la représentation par le texte.

- Le descripteur de *Fidget* tente de parvenir à une exhaustivité descriptive qui couvrirait l'intégralité d'une classe de phénomènes pendant une période donnée, tâche impossible du fait que le verbe ne peut s'accorder à la vitesse de l'action et que l'attention humaine n'est pas celle d'une machine.
- Sophie Calle s'engage dans un processus autofictionnel alors qu'en même temps, elle s'inscrit dans un contexte documentaire. Les œuvres autofictionnelles de Christine Angot mêlent la fiction à la réalité sans prétendre concevoir une littérature du témoignage. De même, bien qu'exposant des faits véridiques, Serge Doubrovsky réfute toute appartenance de son écriture à une démarche autobiographique[106], la singularité du langage déréalisant selon lui l'aspect mémoriel de son entreprise. Calle réfute ce partage des genres en circulant entre l'autobiographie et l'autofiction par l'insertion de la fiction dans une capture de la réalité existentielle.

L'expérience aux limites de l'écriture de ces procédures s'accorde avec une expérience aux limites du sens textuel par la mise en scène visuelle et dynamique du signifiant. Dans le chapitre suivant, les procédures d'écriture laissent place aux procédures informatiques de régulation du texte, les œuvres de Cayley et Chatonsky appropriant des textes pour leur faire éprouver là encore des situations de tension avec le régime textuel.

Deux questionnements traversant le chapitre 2 serviront de grilles d'analyse de ces œuvres algorithmiques : quel est le rapport de l'événement informatique avec le texte ? Quel rôle le visuel entretient-il avec la dynamique de l'œuvre ? L'interactivité n'entre pas en ligne de compte dans le chapitre 3 puisqu'elle intervient rarement et selon un mode mineur, les œuvres traitées défilant automatiquement. Or ce défile-

106. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, quatrième de couverture.

ment, par son caractère paradoxal au regard des normes conventionnelles de lecture, représente un de leurs principaux points de tension avec le régime textuel.

CHAPITRE 3

Procédures algorithmiques et appropriation textuelle

Les œuvres faisant l'objet de ce chapitre ne déploient pas des écritures produites par des auteurs humains mais par des algorithmes. L'ordinateur est coauteur de ces œuvres aux côtés du programmeur, qui en fournit les données. C'est une écriture par délégation, et donc une subjectivité en décalage, qui prend position dans cette création automatisée : « la subjectivité simplement se déplace vers une position de second ordre, résidant dans la formule à la place du produit[1] ». Outre leurs propriétés mécaniques, ces œuvres s'exercent à créer un langage à partir d'un texte existant. En effet, certaines utilisent les textes appropriés afin de créer un autre langage, qui est cependant algorithmiquement corrélé aux textes originaux. Pour leur part, les écrans de Grégory Chatonsky ne refondent pas le texte en le transformant mais ils en modifient radicalement le contexte de lecture. La dimension visuelle est un facteur additionnel à ces écrans, qui recomposent le texte approprié tout en le mêlant d'iconicité.

Parmi les œuvres analysées dans ce chapitre, seule une partie de *La révolution a eu lieu à New York*[2] est formée de textes inédits, la plupart des œuvres traitées intégrant des textes appropriés. Ce sont donc des générateurs combinatoires, qui réorganisent des œuvres préexistantes. Le seul générateur automatique de texte, utilisant la langue

1. Florian Cramer, « Words made flesh. Code, culture, imagination », http://www.netzliteratur.net/cramer/wordsmadefleshpdf.pdf. Ma traduction.

2. Dans la suite de ce chapitre, *La révolution a eu lieu à New York* sera désigné par le sigle *RNY*.

entière comme lexique, est présent dans un des trois écrans de *RNY*, en s'intégrant à un écrit stable. Dans cette même œuvre, l'un des écrans est occupé par un générateur d'images, qui sont produites à partir d'un texte. Les procédures envisagées dans ce chapitre sont intrinsèquement électroniques, alors que les procédures du chapitre 2 étaient, dans un premier temps, scripturales, avant d'être prolongées dans le contexte numérique. Dans les œuvres de ce troisième chapitre, l'auteur est le concepteur de l'algorithme informatique. L'interactivité y est proscrite ou très restreinte car elle viendrait limiter le fonctionnement de la procédure.

Trois questions nous guideront dans l'analyse de ces œuvres :

- Quelles sont les résonances entre textes appropriés et œuvres électroniques ?
- Quel type d'événement électronique transforme ces textes ?
- Quel est le rôle du visuel dans cette textualité électronique ?

John Cayley : la procédure de *transliteral morphing*

Les deux œuvres de John Cayley sélectionnées dans cette étude suivent une procédure qu'il désigne sous le terme de *transliteral morphing*. Traducteur de poésie chinoise depuis 1982, Cayley a en grande partie axé sa création numérique sur les phénomènes de passage d'une langue à une autre. Alors que son activité de traducteur le mettait aux prises avec les langues dans leur rapport au sens et au référent, ses œuvres numériques travaillent leurs proximités visuelles et sonores. Ces glissements dans l'ordre du signifiant sont dénommés par l'auteur *transliterations*, qui est « un terme hybride [...] contenant les concepts de traduction (transl [iter] ation), d'itération (transl]iteration), et de littéralité ([trans] litera [tion])[3] ». Nous verrons plus loin que ce type de génération combinatoire favorise des déplacements linguistiques fondés sur des substitutions de lettres.

Nous avons vu que les œuvres présentées dans le chapitre 2 avaient été conçues d'abord sur papier, avant de faire l'objet d'une version

3. N. Katherine Hayles, « Translating media : why we should rethink textuality », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, n° 2, automne 2003, p. 284. Ma traduction.

électronique. Les œuvres de Cayley sont dans une situation inverse : l'algorithme précède le contenu textuel. La procédure de *transliteral morphing* consiste à regrouper des lettres selon la proximité de leurs sonorités ou de leur apparence graphique : « La métamorphose translittérale est créée par un algorithme qui organise l'alphabet anglais selon un système de grille et qui lui assigne des boucles pour remplacer les lettres (espaces ou signes) suivant des similitudes sonores[4]. » John Cayley a conçu un tableau de correspondances entre lettres pour les langues anglaise, française et allemande sur la base de proximités sonores ainsi que visuelles. Voici la table anglaise :

a	e	h	r	o	u	v	y
b	p	i	j	p	q	w	v
c	s	j	i	q	p	x	z
d	b	k	c	r	n	y	v
e	a	l	t	s	c	z	x
f	t	m	w	t	l		
g	q	n	r	u	o		

Overboard

Overboard de John Cayley

4. Maria Engberg, « Morphing into new modes of writing : John Cayley's *riverIsland* », *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 14, n° 5, septembre 2006, p. 4. Ma traduction.

Dans *Overboard*[5], des lettres dispersées apparaissent à l'écran avant de se compléter en mots peu à peu jusqu'à ce qu'un texte soit lisible. Cet écrit est un poème de quatre strophes, en vers libres, composé par John Cayley à partir d'un extrait du rapport du gouverneur William Bradford intitulé *Of Plymouth Plantation 1620-1647* et qui narre entre autres faits la traversée du *Mayflower* vers l'Amérique. Un incident mineur survenu durant cette traversée fait l'objet de l'appropriation exécutée par Cayley : un homme tomba à la mer mais parvint à se raccrocher aux filins du bateau et fut ramené à bord du navire.

Voici le contenu du passage retenu par Cayley comme contenu textuel d'*Overboard*, remodelé par l'auteur sous une forme poétique :

In many of these storms
The winds were so fierce
And the seas so high
They could not bear a knot of sail
But were forced to hull for days

And on one of them
In a mighty storm
A man came above board
And was thrown into the sea

But he caught hold of the halyards
Which hung above board
And held his hold
Though he was many fathoms under water

Till he was hauled up
To the brim of the water
And into the ship
And his life was saved

Après la constitution de ce texte à partir des lettres éparses qui apparaissent en premier lieu, le poème se décompose aussitôt en autant de lettres de substitution, lesquelles sont progressivement remplacées par d'autres, indéfiniment, la génération ne prenant jamais fin. Chaque nouvel accès à l'œuvre fait apparaître des lettres et des parcours différents, bien que le texte de référence reste le même. Celui-ci ne cesse de

5. John Cayley, *Overboard*, http://programmatology.shadoof.net/works/overboard/overboardEng.html.

se décomposer et recomposer, mais pas d'une manière continue : lorsque deux strophes sont lisibles, les deux autres ne le sont plus. Cet écrit électronique connaît deux formes d'illisibilité : les lettres sont rares, dispersées sur l'espace de l'ancienne strophe, ou bien les substitutions de lettres engendrent des textes écrits dans un jargon incompréhensible. Entre ces deux formes extrêmes de déconstruction, une partie ou l'ensemble du texte est lisible malgré les codages, du fait de la proximité des lettres de substitution avec celles du poème d'origine : « La forme des mots, par exemple, est largement préservée. En fait, excepté lorsqu'il "coule", le texte est toujours lisible pour un lecteur qui est prêt à prendre du temps pour en déceler les principes. Un lecteur consciencieux est en mesure de préserver la lisibilité du texte[6]. »

Présentant *Overboard* sur son site personnel, John Cayley emploie les termes métaphoriques « surfacing, rising, sinking » afin de qualifier les mouvements des textes intégrés à la procédure, selon qu'ils atteignent la lisibilité, s'en approchent ou s'en éloignent. Le texte approprié vient donc refléter l'algorithme générateur. Le récit d'un homme happé par la mer et luttant pour résister aux flots, tour à tour faisant surface, flottant sous la surface de l'eau ou bien coulant, est une représentation métaphorique du texte électronique qui soit devient visible, soit commence à devenir méconnaissable mais reste encore lisible, ou alors plonge dans une entière illisibilité : « Le texte en constant changement fonctionne comme une interprétation visuelle de son propre message linguistique : son illisibilité est lisible en tant que symbole de l'homme se noyant[7]. » L'intégration d'un fragment du rapport du gouverneur Bradford a donc enrichi la procédure à un niveau métatextuel, en occasionnant l'émergence d'un vocabulaire métaphorique relatif aux processus de transformation textuels, mais cet écrit n'a pas influé sur la procédure, qui n'a pas été définie par le texte qu'elle a intégré : « Dans ma pratique, parce que beaucoup de ce que je fais est relatif à la procédure, je peux aller loin dans la construction et le travail sur la procédure et, ensuite, d'habitude, le contenu arrive[8]. » La spécificité d'*Overboad* est l'écran iconique situé à gauche

6. *Id.*, « *Overboard* », http://www.dichtung-digital.org/2004/2/Cayley/index.htm. Ma traduction.

7. Patricia Tomaszek, « E-lit work : *Overboard* », http://directory.eliterature.org/node/60. Ma traduction.

8. John Cayley, « In the event of text », http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/125.pdf. Ma traduction.

du texte, mais sa pertinence par rapport au texte approprié est tout à fait superficielle : les icônes sont des fragments d'une photographie de la mer.

La lecture des codages générés par l'algorithme, parallèlement au déchiffrement de ce qu'ils dissimulent, révèle parfois des éléments signifiants. Ainsi « a man came » dans la phrase « a man came above board », devient « a mar came », puis « a war came », ce qui peut s'interpréter comme une séquence logique. Si un homme passa par-dessus bord, c'est parce que la mer vint dans le navire, une lutte s'étant ensuivie entre le marin et les flots. Si on regarde la table des substitutions de lettres, on peut, à la lecture de la phrase d'origine, anticiper les futures transformations. De même, lorsque « in many of these [storms] » devient « in mery of [...] », c'est-à-dire que « dans beaucoup de ces tempêtes » se transforme en « dans ces joyeuses [tempêtes] », une simple comparaison entre le texte et ses transformations d'un degré à partir de la table de correspondances peut laisser anticiper une telle réorientation sans qu'il soit besoin de mettre en action l'algorithme. « His life was saved » se transforme en « his life was caved », un néologisme qui pourrait vouloir dire que la vie de ce marin aurait été engloutie dans une cave, symbolique d'une tombe, s'il n'avait lutté. La même phrase se transforme en « his lite was saved », « sa lumière fut sauvée », ce qui est une manière religieuse de rendre compte de la survie de cet homme. Les heureuses coïncidences relevées ci-dessus sont tout de même minoritaires si elles sont comparées à l'ensemble des combinaisons qui s'affichent pendant une lecture longue du générateur.

Dans *Overboard*, aucune interactivité n'est possible, l'internaute ne pouvant intervenir dans le défilement du texte. À gauche du texte, la zone iconique indique le placement spatial du texte, chaque icône correspondant à une lettre du texte affiché à droite de l'écran. Un curseur se déplace le long de cet écran iconique, en émettant un son différent selon qu'il se trouve sur un emplacement vide ou sur une icône correspondant à une lettre du poème d'origine, ou bien à une lettre de substitution.

Translation

on n'en saisit la pleine signification
qu'en voyant que
tout langage supérieur
peut être considéré comme
traduction de tous les autres

pv lr at or o t n oag c j
ac p t aan wadi b
of ervirq dars ljes
e trars etaptjt te a oegas
is tapt chebe

vurde ac rich qeruqar c a
daß man wich d a
ejne t ossas rn
wu ec a anco h n s e n
jeneéenqcl jr di ljapa üp r ehl

toansrutionn essvs tlroq
nintiraa t j r
uf rrnsjsrmatisn
nur rbisl a
of dbntctl and j l

Translation de John Cayley

Translation[9] suit le même modèle procédural qu'*Overboard*, mais en l'enrichissant : les textes originaux se décomposent dans une langue pour se recomposer en une autre. Le français, l'anglais et l'allemand coexistent dans ce générateur. Des strophes désintégrées, aux lettres isolées, coexistent avec des strophes mêlant deux ou trois langues, ou encore une strophe fait surface entièrement écrite dans une même langue. Dès qu'un texte est stabilisé dans une langue, il commence aussitôt à s'effondrer, en raison de la substitution permanente des lettres. L'écran iconique de gauche a pour dessein de faire reconnaître à l'internaute la singularité de l'organisation spatiale du texte à un moment donné, mais aussi de lui faire savoir à l'intérieur de quelle langue les substitutions se meuvent. Il y a une table de correspondances de lettres par langue, ce qui signifie qu'à l'exemple du texte anglais d'*Overboard*, les substitutions vont faire naître une langue non reconnaissable, mais qui surgira de remplacements prenant place à l'intérieur d'une même langue. Les proximités sonores et visuelles opérant les substitutions s'organisent au sein d'une même langue. Soit le texte généré prend place à l'intérieur d'une table propre à une langue, soit il

9. John Cayley, *Translation*, http://collection.eliterature.org/1/works/cayley__translation/translation5.mov.

est distribué entre les tables des langues française, anglaise et allemande. Il est impossible, à partir des langues inconnues se déployant sur l'écran, de reconnaître leur langue génératrice, à moins de s'aider des correspondances de l'écran iconique. Cela permet au lecteur de découvrir quelle langue sert de point de départ, mais il peut suivre également la progression ou la décrue d'une langue particulière à l'intérieur d'une strophe ou encore les proportions de chaque langue dans chaque strophe.

Un générateur translinguistique

Par exemple, la capture d'écran de *Translation* permet d'observer que la première strophe, qui s'est complètement stabilisée en français, est reconnue dans l'écran iconique sous forme de fragments rouges semi-géométriques, qui servent d'indicateurs à cette langue. La deuxième strophe, bien qu'elle ne soit pas lisible, va progressivement être complétée par un texte anglais, car les icônes faites de traits plus ou moins réguliers sont rattachées à cette langue. On peut voir par fragments la présence des langues ayant précédemment apparu, des traces d'allemand et de français étant discernables. Du fait que les icônes de l'allemand sont majoritaires, on peut en conclure que, dans un premier temps, le texte est apparu en français avant de se muer en allemand, mais avant même que cette langue n'ait gagné l'ensemble de la strophe, une transformation vers l'anglais a commencé à s'imposer. Dans la troisième strophe, l'allemand, reconnu sous forme de lettres imprimées semi-gothiques, chasse progressivement le français. Dans la quatrième strophe, l'anglais et l'allemand sont distribués à parts égales, ce qui produit un langage composite, dénué de sens, si ce n'est le « and » isolé, intervenant dans le dernier vers. Or, on voit que ce « and », qui pourrait appartenir à l'anglais, provient ici de l'allemand. Comme la quatrième strophe hésite entre l'anglais et l'allemand, ce *and* pourra avoir deux destinées différentes dans le programme générationnel. Si la strophe devient flottante sous la forme de l'anglais, *and* sera utilisé dans son sens anglais. Si, au contraire, cette strophe prend la direction de l'allemand, *and* appartiendra à un terme allemand, dont les lettres suivantes apparaîtront bientôt. Ainsi le lecteur peut-il voir les progressions et décrues des langues dans chaque strophe ou comprendre dans quel cadre linguistique les lettres se meuvent, à défaut de pouvoir lire le texte.

La décision de l'auteur de faire fonctionner sa procédure afin d'opérer des passages translinguistiques dans *Translation* découle des effets de la procédure tels qu'il a pu les observer dans *Overboard*. Nous avons vu que, dans *Overboard*, le mot *man* devient *mar*, puis *mer*. Au hasard des écrans générés surgissent d'autres termes provenant de langues exogènes à l'anglais, mais surtout de nombreux mots inconnus s'approchent du vocabulaire d'autres langues. Lorsque, dans *Translation*, le texte nage dans les prémisses linguistiques du français, on observe des langues inconnues se constituer, mais ces textes illisibles entretiennent une grande proximité avec le provençal, le catalan et l'espagnol. C'est donc un retour à l'étymologie latine qu'accomplit l'algorithme en permettant « l'identification de structures linguistiques souterraines qui sont utilisées pour restructurer des textes appropriés de manière récursive, et de postuler et démontrer le potentiel génératif de ces structures[10]. » Au sein du contexte anglais, les termes deviennent parfois proches de l'espagnol, pour ensuite s'approcher de l'allemand et du néerlandais, soulignant la structure hybride de cette langue.

C'est donc une archéologie du langage que le *transliteral morphing* met en œuvre et met au jour, en l'interrogeant en son pré-signifié : « À travers une confusion générative de pratiques linguistiques localisées, cette œuvre [*Translation*] montre que les langues sont itérativement interreliées par l'intermédiaire de leurs structures granulaires, littérales, liminales[11]. » C'est donc en se plaçant hors de l'expression que l'on peut décrypter ce qui ne s'y laisse pas discerner. Une forme d'automatisation, qui sous-tend la communication humaine, disposant les lettres et les mots en vertu d'un code qui les ignore dans leur spécificité, est niée par un automatisme machinique qui place ces codes au premier plan. Le langage cesse d'être un code linguistique en devenant un code algorithmique et le code informatique fait voir ce qui, dans le langage, n'est pas révélé par le code linguistique. Cette inversion des valeurs n'est réalisable qu'à partir de l'instant où le langage cesse d'être un code, et cela, par le jeu de pseudo-langues qui en imitent le signifiant sans pour autant signifier.

10. *Id.*, « Beyond codexspace : potentialities of literary cybertext », *Visible language*, vol. 30, nº 2, avril 1996, p. 172. Ma traduction.

11. *Id.*, « Screen writing, a practice-based, Eurorelative introduction to electronic literature and poetics », *Third Text*, vol. 21, nº 5, septembre 2007, p. 609. Ma traduction.

Or, ces pseudo-langues, si elles ne sont pas des codes linguistiques, sont des codes procéduraux qui masquent parfois les textes originaux, mais qui souvent n'empêchent pas le décryptage de ce qu'ils sont censés voiler. Lorsque Cayley enjoint à l'internaute de lire les brouillages nés de la génération, il encourage de ce fait une double lecture : celle du texte dissimulé et celle du code, c'est-à-dire que le lecteur doit se déplacer entre les hiérarchies du langage, du signifié au signifiant : « les morphes translitéraux […] révéleront des structures sous-jacentes soutenant et articulant les relations de haut niveau entre les textes[12] ». On lit les néologismes, on décrypte le texte derrière sa surface contrefaite et on observe les proximités linguistiques entre des langues inconnues entretenant un air de famille avec diverses langues européennes, textes illisibles que Simon Biggs qualifie de « phénomènes a-sémiotiques mais cependant profondément linguistiques[13] ».

Des résonances entre les textes appropriés et le générateur

Les textes construits et défaits sont extraits de « On language as such and on the language of man » de Walter Benjamin[14] et de la conclusion de « Combray », qui est la première partie de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust[15].

Voici les fragments extraits du texte de Benjamin :

On n'en saisit la pleine signification
Qu'en voyant que
tout langage supérieur
peut être considéré comme
traduction de tous les autres
grâce au rapport entre les langages
comme dépendant de
la densité diverse des médias
tous les langages sont traduisibles

12. *Id.*, « *Overboard*, an example of ambient time-based poetics in digital art », http://www.dichtung-digital.org/2004/2/Cayley/index.htm. Ma traduction.

13. Simon Biggs, « Transculturation, transliteracy and generative poetics », http://www.slideshare.net/ixdasp/transculturation-transliteracy-and-generative-poetics. Ma traduction.

14. Walter Benjamin, « On language as such and on the language of man », *Selected writings*, vol. 1, Cambridge (MA), Belknap Press, 1996.

15. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1972.

les uns dans les autres

la traduction est le passage
d'un langage
dans un autre
par une série
de métamorphoses continues

la traduction parcourt
en les traversant des continuums
de métamorphoses
non des régions abstraites
de similitude et de ressemblance

Cette dernière strophe, qui fait état d'un langage en tant que processus dont la matérialité interdit toute transcendance, est un aspect important du texte théorique de Benjamin qui est à l'origine de l'appropriation de Cayley. Dans ce texte, Benjamin s'interroge sur deux formes de langage : le langage divin, celui de la Genèse, et le langage humain. Le langage humain ne dépasse pas le fait linguistique, comme l'illustre cette réflexion de Benjamin dans le même texte : « l'être linguistique de toute chose est son langage[16] ». Ce qu'entend par là Benjamin, c'est que les choses désignées par notre langage ne sont pas les choses proprement dites, mais des conventions linguistiques qui, pour nous, entretiennent un rapport avec le référent désigné, mais qui de fait, comme le souligne Saussure, sont situées dans une relation arbitraire avec les éléments de réalité sur lesquels elles pointent. Cette artificialité du langage fait écrire à Benjamin : « tout langage ne communique que lui-même[17] », car selon le philosophe c'est le nom et non la chose qui nous est livré. Plutôt que de nous faire apercevoir les référents qu'il cite, le langage nous offre un portrait de l'homme : « l'homme communique son être mental dans son langage[18] ».

Or, le langage est partagé entre l'expression factice de la réalité du monde et une part d'inexprimable. Cette part, qui est relative à quelque chose qui dépasse la fonction utilitaire du langage, peut être

16. Walter Benjamin, « On language as such and on the language of man », *op. cit.*, p. 63. Ma traduction.

17. *Ibid.*, p. 64. Ma traduction.

18. *Ibid.*, p. 64. Ma traduction.

pressentie dans sa traductibilité. Par cette propriété, l'aspect particulariste du langage, c'est-à-dire son histoire et sa localisation géographique, est transcendé par une faculté qui l'approche de l'universalité. Benjamin encadre son analyse par la référence au religieux : le langage universel étant celui de Dieu, la traductibilité, en abordant l'universalité, rapproche le langage humain du langage divin : « il y a la possibilité de comprendre la particularité comme une conception de la singularité dans laquelle l'universalité – l'Absolu – est toujours déjà présente[19] ». Mais comme le précise Andrew Benjamin, exégète du philosophe allemand, cette universalité, qui est un aperçu du divin dans le langage humain, ne se perçoit qu'en creux : la transcendance est perceptible dans le fait que la traduction est possible, mais au-delà de cette propriété du langage temporel, on ne peut rien observer d'autre ; on ne voit que les contours du portrait, sans en voir les traits.

Les deux premières strophes conçues par Cayley à partir du texte de Benjamin traitent de la traductibilité plus que de la traduction proprement dite. Benjamin ne souhaite pas écrire un traité sur la traduction, mais sur le rapport entre le véritable langage, « the language as such », qui est celui de Dieu, et le langage humain. Le philosophe constate plus loin dans sa réflexion que le langage humain est pour toujours médiat, faisant intervenir la connaissance entre la chose et son nom, tandis que, dans le langage divin, prononcer le nom équivaut à créer la chose. La mystique juive sous-tend cette conception, car les cabalistes pensent que le langage divin est codé dans le langage humain. Faire circuler les langues entre elles, c'est-à-dire se détourner de leur pertinence fonctionnelle pour les considérer dans leur être linguistique, c'est s'approcher de la vérité qui, de fait, est un jeu sur les mots, conçus comme un code à décrypter : « Le langage de la nature est comparable à un mot de passe que chaque sentinelle passe à l'autre dans son propre langage, mais la signification du mot de passe est le langage de la sentinelle lui-même[20]. »

Une très sensible différence apparaît entre une phrase originale de Benjamin et sa reprise par Cayley : la référence à Dieu. La phrase « On

19. Andrew Benjamin, « The absolute as translatability, working through Walter Benjamin on language », dans Beatrice Hanssen et Andrew Benjamin (dir.), *Walter Benjamin and romanticism*, New York, Continuum, 2002, p. 117. Ma traduction.

20. Walter Benjamin, « On language as such and on the language of man », *op. cit.*, p. 74. Ma traduction.

n'en saisit la pleine signification [de la traduction] qu'en voyant que tout langage supérieur (à l'exception du mot de Dieu) peut être considéré comme traduction de tous les autres » apparaît à l'identique dans le générateur de Cayley, à l'exception de la parenthèse consacrée au langage divin. Les très longues phrases de Proust apparaissent elles aussi d'une manière éclatée sur l'écran électronique, mais, selon notre hypothèse, l'éviction de la référence à Dieu ne peut être expliquée simplement par l'avantage ergonomique qu'il y aurait à diminuer le nombre de mots sur la page électronique. La procédure de Cayley s'intéresse à une universalité qui n'est pas mystique, mais entièrement humaine : celle d'une unicité des langues européennes. Nous avons précédemment observé que le français, sous l'impulsion du *transliteral morphing*, se muait en des langues inventées mais dont le signifiant est proche des langues provençale, catalane et espagnole. De même, l'anglais dérive vers les langues latines tout aussi bien que vers les langues germaniques. Autrement dit, les trois langues en présence dans *Translation* exposent des similitudes dès lors qu'elles entrent dans un jeu de substitution à base de proximités visuelles et sonores entre les lettres latines. L'universalité d'origine divine sur laquelle pointe la traductibilité des langues selon Benjamin se circonscrit à un continent dans l'œuvre électronique de Cayley : une Europe rassemblée par une même famille linguistique émerge de l'écran électronique. Cette orientation européenne est sciemment construite par Cayley, qui écrit au sujet de *Translation* : « De façon à démontrer les qualités, comme je le revendique, d'une écriture poétique relative à l'Europe sous forme de médias programmables, je terminerai en présentant la série de morceaux que j'appelle *Translation*. [...] Cette active interrelation entre langages, qui est localisée et historique, est un aspect intime de la poésie et de la poétique, et elle se produit chaque jour, chaque heure, dans les marchés et les lieux de rencontre de l'Europe et du monde[21]. » La visée de cette œuvre est donc d'apporter une contribution au débat culturel sur l'Union européenne opposant les défenseurs de l'association, qui affirment l'existence d'une culture européenne, aux eurosceptiques, pour qui il s'agit de nations sans patrimoine culturel commun.

21. John Cayley, « Screen writing, a practice-based, Eurorelative introduction to electronic literature and poetics », *op. cit.*, p. 608- 609. Ma traduction.

En dehors de la thématique de l'universalité, le texte de Benjamin partage avec la procédure de Cayley le même souci de placer le langage au sein d'un processus. La traductibilité du langage est une propriété plus intéressante aux yeux de Benjamin que le degré de proximité entre un texte de départ et sa stabilisation dans une autre langue. Ainsi les deux dernières strophes construites par Cayley illustrent ce processus : « la traduction est le passage d'un langage dans un autre par une série de métamorphoses continues » et « la traduction parcourt en les traversant des continuums de métamorphoses, non des régions abstraites de similitude et de ressemblance ». L'accent est mis sur le mouvement d'un langage vers un autre, et non sur le résultat de ce passage. Or, la procédure de Cayley valorise l'instabilité qui frappe les textes intégrés au générateur tout autant que leur signification originelle, puisque ces écrits de départ sont sujets aux transformations indéfinies du générateur : « Il s'ensuit […] que ces atomes ou exemples de langage […], bien que nous les traitions comme des “choses”, sont, en fait, des processus[22]. » Dans la démonstration dont est extraite cette remarque, Cayley conclut qu'à l'intérieur de sa pratique quotidienne du langage, les mêmes mots se déplacent en recouvrant des signifiés différents, tant les termes de notre langage sont pris dans des réajustements collectifs aussi bien qu'individuels.

Toutefois, le langage en tant que processus n'est pas abordé de la même manière par Benjamin et par Cayley. Benjamin utilise comme postulat une propriété du langage sans s'intéresser à sa résultante : la traductibilité du langage l'intéresse plus que les fruits du processus de traduction. Dans son article « Time code language : new media poetics and programmed signification », Cayley aborde le processus du langage sous l'angle de son instabilité référentielle, ce qui est un terrain commun avec l'activité de traduction, qui se déplace dans cette même confusion, les concepts d'une langue n'ayant pas nécessairement d'équivalents dans une autre. Or, le *transliteral morphing* ne rend pas le texte qu'il intègre instable dans sa capacité à désigner un référent, c'est-à-dire au niveau de son signifié, mais à l'échelle « granulaire »,

22. *Id.*, « Time code language : new media poetics and programmed signification », dans Adalaide Morris et Thomas Swiss (dir.), *New media poetics : contexts, technotexts, and theories*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, p. 309. Ma traduction.

comme Cayley se plaît à dire, de sa structure par lettres : c'est le signifiant qui devient itinérant. Parfois, ces substitutions de lettres construisent des mots connus dans d'autres langues, mais la plupart du temps, les proximités linguistiques induites par le *transliteral morphing* sont « a-sémiotiques », comme le souligne Simon Biggs[23], c'est-à-dire que les mots transformés cessent d'être des signes pour ressembler en leur aspect aux mots d'autres langues. On peut lire derrière cette transformation, lorsque le codage des mots de départ n'empêche pas leur lisibilité, mais on ne peut décrypter le codage en lui-même. En lisant ce code, on a devant soi l'apparence d'une langue sans pouvoir identifier aucun de ses fonctionnements ni de ses référents : « En conceptualisant la transition induite par la procédure de transformation de lettres depuis sa source jusqu'à sa cible, cette technique place au premier plan la lettre en tant qu'élément important de sens et ainsi focalise l'attention sur le […] niveau prélinguistique, en l'occurrence sur les unités atomiques du langage[24]. »

Le *transliteral morphing*, parce qu'il joue sur des voisinages visuels et sonores entre lettres latines, a toujours les mêmes effets translinguistiques. D'ailleurs, *noth'rs*, première œuvre à faire usage de cette procédure, propose comme textes nodaux, c'est-à-dire comme écrits lisibles de départ, des textes français et anglais. Lorsque Cayley intègre trois langues dans le générateur de *Translation*, il répond aux passages translinguistiques qu'il a repérés dès la première œuvre issue de sa procédure, six ans plus tôt. Le concept de traduction, tel qu'il est développé par le générateur de Cayley, est par conséquent issu de la dynamique électronique procédurale, sans que le texte de Benjamin n'ait aucune responsabilité dans cette symbolique.

Translation est une réplique à *Overboard* et n'intègre le texte de Benjamin qu'en tant que mode d'illustration de la procédure. Dans *Translation*, le processus de traduction analysé par Benjamin est une représentation oblique des successions d'états non finis de la génération déclenchée par la procédure de Cayley, la circulation entre les mots d'une langue source à une langue cible n'empruntant pas les mêmes

23. Simon Biggs, « Transculturation, transliteracy and generative poetics », http://www.slideshare.net/ixdasp/transculturation-transliteracy-and-generative-poetics.

24. N. Katherine Hayles, « Translating Media : Why We Should Rethink Textuality », *op. cit.*, p. 285. Ma traduction.

modalités dans la traduction et dans l'algorithme de Cayley. La traduction est un déplacement référentiel alors que la procédure de Cayley opère au niveau granulaire du signifiant, dans une atrophie du signifié qui ne joue aucun rôle.

Quelle est la fonction, dans *Translation*, des fragments tirés d'*Un amour de Swann*? La phrase originale de Proust contient en caractères gras les découpages de Cayley :

> Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs.
>
> […] les bleuets, les aubépines, les pommiers qu'il m'arrive quand je voyage de rencontrer encore dans les champs, parce qu'ils sont situés à la même profondeur, au niveau de mon passé, sont immédiatement en communication avec mon cœur.
>
> Et pourtant, parce qu'il y a quelque chose d'individuel dans les lieux, quand me saisit le désir de revoir le côté de Guermantes, **on ne le satisferait pas en me menant au bord d'une rivière où il y aurait d'aussi beaux,** de plus beaux **nymphéas** que dans la Vivonne, pas plus que le soir en rentrant, – à l'heure où s'éveillait en moi cette **angoisse qui** plus tard émigre dans l'amour, et peut devenir à jamais inséparable de lui – […]
>
> […] **ce que je veux revoir, c'est le côté** de Guermantes **que j'ai connu**, avec la ferme qui est peu éloignée des deux suivantes serrées l'une contre l'autre, à l'entrée de l'allée des chênes ; ce sont ces prairies où, quand le soleil les rend réfléchissantes comme une mare, se dessinent les feuilles des pommiers, **c'est ce paysage dont** parfois, la nuit dans mes rêves, **l'individualité m'étreint avec une puissance presque fantastique et que je ne peux plus retrouver au réveil.**

Ces passages prennent place à la fin de « Combray », la première partie d'*Un amour de Swann*. Dans une suite d'évocations, Proust constate que, chaque fois, une image présente fait surgir une image passée. Il y a donc ici, comme le note Clarinval, un « écran entre le moi et l'extérieur, écran qui empêche le contact immédiat avec la réalité présente[25] ». Or, la représentation intérieure s'avère plus riche que l'image extérieure, qui n'a pas la même densité de signification et peut même décevoir. Ainsi, la première rencontre du narrateur avec la

25. Olivier Clarinval, « La mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin », *The French Review,* vol. 82, nº 5, avril 2009, p. 995.

duchesse de Guermantes lui fait voir l'image d'une femme ordinaire en complète contradiction avec le passé glorieux de sa famille. Le narrateur reconstruit à partir de cette image une représentation intérieure plus conforme au passé historique, en illuminant le visage de cette femme par le rayonnement de ses glorieux ancêtres. Ainsi l'image intérieure devient-elle plus réelle que l'image concrète. Cette épaisseur de la représentation rejoint le phénomène qu'évoque Benjamin à propos du rapport médiat du langage humain à la chose, au contraire du langage divin, où le nom est la chose. L'homme accorde une dénomination à une chose à partir de sa connaissance de cet élément de réalité, le langage humain ne pouvant échapper à cette médiation. Dans le texte de Proust, le narrateur ne sort pas d'une médiation de l'image réelle par l'intermédiaire d'une image intérieure.

En dehors de l'évocation de la duchesse de Guermantes, qui met en scène une idéalisation, les descriptions de Proust s'appliquent surtout à l'écrasement de l'image présente par des images passées, et concernent donc l'impossibilité de voir autrement que par les yeux de la mémoire : « L'objet de la recherche, qui s'étend à l'infini dans l'espace et dans le temps, qui ne se révèle parfaitement dans aucun présent temporel, se constitue dans la mémoire, car elle seule possède un aussi vaste domaine[26]. » Les images remémorées s'additionnent et se substituent à l'objet présent. Autrement dit, seule la mémoire est véhiculée par le biais de l'image présente de la même manière que, selon Benjamin, l'être linguistique du langage humain ne communique que le langage lui-même, et donc la culture qui l'a créé. Un phénomène comparable prend place à la fin de « Combray » : le narrateur ne reconnaît de l'image présente que lui-même, car lui sont surimposées les images prégnantes d'un passé éminemment signifiant à un niveau personnel. La conception du langage par Benjamin et celle du fonctionnement de la mémoire par Proust ont en commun d'être des philosophies de la représentation et de l'impossibilité d'y échapper : la mémoire s'interpose entre la chose du monde et sa perception, et le langage interdit une appréhension directe de l'existence d'un objet.

26. Krista R. Greffrath, « Proust et Benjamin », dans Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris : colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 121.

Pourtant ces deux analyses de la représentation divergent sur un point fondamental : Benjamin en fait le symptôme d'une incomplétude propre à l'être humain, Proust, le théâtre d'un enrichissement. Selon le narrateur proustien, cette image intérieure, se substituant à l'image réelle, surgit de la mémoire involontaire et est donc un révélateur du moi profond. L'image écran qui empêche de percevoir l'image réelle est en fait plus authentique : la représentation est supérieure à l'objet qui l'inspire, car elle met le narrateur en contact avec sa vérité intérieure, avec les couches les plus profondes de sa personnalité : « cette superposition d'images [images du passé], anéantissement du passage du temps, crée dans la *Recherche* la clé d'un univers infiniment plus riche que le rapport direct avec le réel[27] ».

C'est en leur qualité de médiations, qui ne donnent accès à aucun objet du monde ni même à une image réelle, que les termes du langage sont mis en jeu par le générateur de Cayley, qui écarte la dimension du signifié : « La translitération, une transposition par les lettres, me semble une manière plus intéressante d'approcher les problèmes de la traduction[28]. » Lorsqu'il y a opération de lecture, l'internaute doit regarder le texte derrière le code qui le masque. Ce dernier est une transformation de l'être linguistique du langage, sans que ces générations produisent de termes signifiants, sauf par instants, lors d'heureuses coïncidences. Tout comme Benjamin s'intéresse à la traduction en tant que processus, et Proust à la densité d'une image ancienne en mémoire derrière l'image perçue, c'est une structure de langage plutôt que des objets fixes que Cayley interroge : « Nous devons commencer à établir des jugements sur la composition de leur structure – évaluer, par exemple, le modèle structurel ou la composition des procédures qui génèrent les objets littéraires[29]. » Benjamin et Proust remettent en question la pertinence de la représentation par rapport à la réalité, le philosophe fondant à partir de ce postulat une analyse du verbe selon ses seules propriétés linguistiques, tandis que le romancier y voit la possibilité d'un regard intérieur. Pourtant, ces auteurs ne parviennent pas à rompre avec une approche de la représentation fondée sur

27. Olivier Clarinval, *op. cit.*, p. 1000.

28. John Cayley, « In the event of text », http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/125.pdf. Ma traduction.

29. *Id.*, « Beyond codexspace : potentialities of literary cybertext », *op. cit.*, p. 172. Ma traduction.

sa nature référentielle, puisque le mot décrit par Benjamin tente une jonction avec un objet sans pouvoir fusionner avec lui et que l'image passée formant l'horizon du narrateur proustien est en relation avec un élément de réalité conservé dans la mémoire. Cayley, au contraire, opère des transformations linguistiques qui remettent en cause le langage en tant qu'outil de communication. Il utilise pour cela des extraits de Benjamin et de Proust, car cette appropriation livre des indices sur l'usage du langage par ses algorithmes, dont le déploiement de structures linguistiques sans référents est, d'une certaine manière, centré sur l'échec de la représentation. Cependant, ces œuvres sont manipulées par Cayley, les textes de Benjamin et de Proust étant très éloignés des distorsions linguistiques générées par le *transliteral morphing*.

Une forme d'interactivité est octroyée au lecteur de *Translation*, bien qu'elle ne convienne pas à la visée de l'œuvre : « *Translation* est destiné principalement à parcourir des structures de langage en changement permanent, bien que vous puissiez presser des touches afin de produire des effets limités[30]. » L'internaute peut contraindre le générateur à transformer les quatre strophes dans la même langue, mais alors, il fige l'algorithme, qui cesse de fonctionner. Il peut accélérer la dégradation du texte sous forme de lettres de plus en plus dispersées, jusqu'à ce que l'œuvre s'immobilise en un écran entièrement vide. L'internaute peut redémarrer la génération aléatoire du texte, ce qui a pour effet d'interrompre le générateur dans l'étape qu'il avait atteinte. Grâce à ces options interactives, le lecteur peut lire dans leur intégralité les fragments extraits de l'œuvre de Benjamin, mais pas ceux provenant de *Du côté de chez Swann*. Il peut surtout mieux comprendre le fonctionnement de l'algorithme. Cependant, cette interactivité n'en est pas véritablement une parce qu'elle ne permet pas au lecteur d'influer sur les mouvements textuels ; il peut juste les arrêter ou les réinitialiser.

*L'écran iconique d'***Overboard** *et de* **Translation**

Overboard et *Translation* accordent une part importante aux facteurs visuels, qui organisent la partie gauche de l'écran. Complètement dis-

30. *Id.*, texte de présentation de *Translation*, http://collection.eliterature.org/1/works/cayley__translation.html. Ma traduction.

tincts sur la page, le texte et l'équivalent visuel qui en est proposé forment deux écrans différents, l'internaute devant déplacer son regard de l'un à l'autre, sans qu'une vision d'ensemble en soit possible. Nous allons rencontrer plus loin dans ce chapitre une œuvre formée elle aussi d'écrans différenciés : *RNY* de Grégory Chatonsky. Le dispositif iconique est régulé par l'algorithme, puisqu'il a pour fonction de traduire visuellement la disposition spatiale du texte dans *Overboard* et *Translation* et, dans cette dernière œuvre, d'identifier iconiquement un autre trait de la génération : la mixité des langues. Cayley ne propose pas seulement d'aborder ses œuvres électroniques par une approche lectorale, mais également de les envisager en spectateur : « Étant une œuvre qui peut être plus facile à regarder qu'à lire, *Translation* joue avec la frontière entre art visuel et littérature, comme elle le fait avec les frontières entre anglais, français et allemand[31]. »

Certaines étapes de la génération assurent une telle traversée des frontières textuelles et picturales, lorsque du texte ne subsistent plus que des lettres éparses, mais le regard spectatoral ne perdure pas car cette étape avancée de la décomposition textuelle ne touche souvent que deux strophes, alors que les deux autres sont lisibles. Lori Emerson propose de considérer le texte comme une traduction de l'écran iconique de gauche : « Étant donné que beaucoup de traductions placent le texte original sur le côté gauche de la page et le texte traduit sur le côté droit, on a le sentiment avec *Translation* que le côté droit est une sorte de traduction du côté gauche[32]. » Lori Emerson, par goût du paradoxe, lit le mouvement de la traduction dans la mauvaise direction, puisque l'algorithme gère les passages entre langues à un niveau textuel, le dispositif iconique soulignant les transformations spatiales et linguistiques opérées par la procédure sur les textes. S'il y a traduction entre texte et iconicité, elle se fait depuis le texte vers la représentation iconique.

31. *Ibid*. Ma traduction.

32. Lori Emerson, « The rematerialization of poetry : from the bookbound to the digital », Thèse doctorale déposée le 29 avril 2008, http://proquest.umi.com/pqdlink?vinst=PROD&attempt=1&fmt=6&startpage=1&ver=1&vname=PQD&RQT=309&did=1555885011&exp=03162015&scaling=FULL&vtype=PQD&rqt=309&TS=1268869772&clientId=3345. Ma traduction.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : *image* et cancellature

On peut rapprocher cette traduction iconique de celle de Marcel Broodthaers dans son œuvre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: image*. Cette œuvre, publiée en 1969 à Anvers, fait voir au spectateur l'équivalent spatial d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé[33]. Broodthaers a obturé ce texte fondateur de la poésie visuelle en apposant des bandes noires le long des vers. La première de couverture propose la même disposition de la page que dans la première édition du poème de Mallarmé en 1914, seize ans après sa mort. L'original avait pour titre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: poème*. Son appropriation par Broodthaers biffe seulement la spécification « poème » pour faire apparaître le mot « image », et supprime le nom de Mallarmé pour faire apparaître celui de l'artiste. *Un coup de dés…* comportait une organisation spatiale du texte tout à fait innovante en 1897, date de la publication en revue du poème. Certains vers traversent la double page ou bien la disposition du poème fait se répondre les vers d'une page à l'autre, le texte suit les contours de vagues ou alors se déploie en motifs quasiment picturaux. Mallarmé baptisa ces agrégations flottantes de mots du terme de « constellations ».

Broodthaers, à la suite de Magritte qui voyait dans ce poème l'origine de son œuvre picturale, identifie dans le texte de Mallarmé les principes de l'art moderne : « Mallarmé est la source de l'art contemporain. Il invente inconsciemment l'espace moderne[34]. » L'originalité de Broodthaers et de Magritte est de considérer que cette œuvre de Mallarmé apporte une contribution égale à la littérature et au domaine de l'art. Surtout, Broodthaers s'intéresse à la fois aux dimensions objectives du texte et à sa spécificité langagière. Ainsi déclare-t-il pour définir l'ensemble de son œuvre : « J'utilise l'objet comme un mot zéro[35]. » En effet, Broodthaers entame sa carrière d'artiste lorsqu'il ferme la porte

33. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*

34. Note manuscrite de Marcel Broodthaers citée par Anne Rorimer, « The exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13 - April 10, 1970 », *October*, vol. 42, automne 1987, p. 110.

35. Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », entrevue avec Irmeline Lebeer, dans *Marcel Broodthaers,* Catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, 1974, p. 64.

de son œuvre poétique. Découragé par l'insuccès de son dernier recueil poétique intitulé *Pense-bêtes*, Broodthaers emprisonne tous les invendus dans du plâtre, fabriquant ainsi un objet qu'il expose avec un grand succès dans une installation d'art. L'objet n'a de valeur que par son origine verbale, même si celle-ci est désormais scellée. Il en va de même pour *Un coup de dés… : une image*, où le procédé d'émergence de l'objet consiste à dissimuler la parole poétique, alors même que celle-ci donne toute sa valeur à l'œuvre d'art.

Cette obturation est celle du signifié car par son origine textuelle le bloc apposé au vers perdure dans son statut de signifiant : « Le signifiant, en tant que partie du langage, apparaît comme un signe qui ne se réfère pas à un objet, ni même à la trace d'un objet, mais à un autre signe[36]. » Cette analyse de l'ensemble de l'œuvre de Broodthaers est particulièrement pertinente par rapport à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : image*. La barre noire qui obture le vers n'a de valeur que par son origine textuelle, donc par sa nature de signifiant. Puisque le signifié a été oblitéré, ce signifiant réfère à l'emplacement du vers dans la page, qui est un élément clé de la production symbolique dans le poème de Mallarmé. Cette circulation de signe en signe évolue selon les prémisses énoncées par Benjamin, celles définies par un langage qui ne sort pas de son être linguistique : « ce n'est pas la relation du signifiant au signifié dont Broodthaers s'occupe mais la relation que l'espace établit entre le mot-idée et la forme plastique […]. Broodthaers affirme le pouvoir des mots d'engendrer des espaces[37]. »

Or, ces espaces, dans le poème de Mallarmé, sont rarement motivés par des référents. Quelques calligrammes, tel le timon d'un navire, sont présents dans ce poème, mais la majeure partie de la représentation spatiale de ce texte est purement abstraite. L'organisation de l'espace répond aux mouvements de la parole poétique, les vers se déplaçant à l'unisson des développements textuels, en en embrassant les changements. Selon le vœu de Mallarmé, ces variations spatiales devaient être interprétées à l'instar de portées musicales, en en marquant les diffé-

36. Birgit Pelzer, « Recourse to the Letter », *October*, vol. 42, automne 1987, p. 158. Ma traduction.

37. Jacques Rancière, « The space of words : from Mallarmé to Broodthaers », dans Jérôme Game (dir.), *Porous boundaries : texts and images in twentieth-century French culture*, Oxford, Peter Lang, 2007, p. 43.

rences de tonalités. Cette musique est entièrement dictée par les intensités et les changements de registre du verbe. S'il est vrai, comme l'affirme Jacques Rancière, que les mots de Mallarmé ouvrent des espaces, ceux-ci n'ont pas pour fonction de représenter le référent des vers mais les déploiements de la parole poétique au seul niveau de ses différenciations dialectiques. C'est donc, selon l'analyse de Birgit Pelzer, une réplique du signe par le signe, sans que l'aspect visuel s'immisce dans une activité référentielle.

L'objet, qui est un signifiant encagé à la fois dans *Pense-bêtes* et dans *Un coup de dés…*, retient une partie de sa spécificité textuelle, ce qui fait tout l'attrait de ces deux œuvres, mais n'en est pas moins une obturation. Le mot n'est plus visible et avec lui se perd une part du jeu sur le signifiant dans le poème de Mallarmé. Jacques Rancière souligne l'importance, outre de l'organisation spatiale de l'écrit, des italiques minuscules et des capitales énormes dans le déroulement de la portée musicale de Mallarmé. Les obturations de Broodthaers empêchent la visibilité de ces phénomènes visuels : « Il y a les mots et il y a l'étendue[38]. » L'espace capturé par Broodthaers n'est pas une forme de représentation objective du texte car des propriétés du signifiant sont perdues après cette obturation. Plus qu'une traduction du texte en motifs iconiques ou qu'une réduction de l'écrit à ses propriétés objectives, cette captation de l'espace signale une aberration textuelle, c'est-à-dire une divergence à l'égard de la norme. Ce que donne à reconnaître le dispositif visuel de Broodthaers, c'est l'écart par rapport à la norme ouvert par le poème de Mallarmé. Bien que cette aberration soit immédiatement visible dès la première lecture, Broodthaers choisit de faire lire seulement cet écart.

La décision de Broodthaers de centrer son œuvre sur cet écart est d'autant plus manifeste qu'un autre artiste a fait un choix similaire mais en ne biffant que des textes extrêmement normés. Ce sont des textes d'encyclopédies et d'atlas que l'artiste italien Emilio Isgrò décide de rayer au cours des années 1970 dans sa série dite des *Cancellature*. Isgrò néglige volontiers sa primauté d'auteur en invitant une collectivité à participer à son geste : l'artiste distribue des marqueurs et des encyclopédies en enjoignant aux personnes de l'assistance de procéder à leurs

38. *Ibid.*, p. 44. Ma traduction.

propres *cancellature*. La *cancellature* pratiquée par Isgrò met au jour une propriété commune aux textes qu'il rature, c'est-à-dire leur caractère conventionnel : « Après le traitement d'Isgrò, la mise en pages du document original et ses conventions générales peuvent être lues avec une nouvelle clarté : le pouvoir structurant des en-têtes et des colonnes, le placement des numéros de page et des titres, les proportions de blocs de texte par rapport aux marges et des fontes par rapport aux gros titres, et les nombreux rythmes subtils des paragraphes, des phrases et des longueurs de mots » (*RI*, 144, ma traduction). Le fait qu'Isgrò ne traite que des ouvrages savants indique qu'il entend « dessiner » une norme : les règles de présentation des articles scientifiques. De même, Broodthaers ne prétend pas résumer en un objet toutes les propriétés objectives du signifiant, contrairement à l'interprétation de Jacques Rancière qui voit dans la démarche de l'artiste un profond sophisme. C'est seulement la notion d'espace que l'artiste interroge et singulièrement l'aberration pratiquée par Mallarmé au regard des conventions textuelles de disposition de l'écrit.

Une lecture visuelle de l'algorithme

De même, l'écran iconique d'*Overboard* et de *Translation* entend exposer une aberration spatiale dans la disposition du texte. Dès l'ouverture d'*Overboard* et de *Translation*, une forme d'écrit qui n'est pas un texte est immédiatement présentée à l'internaute : quelques lettres dispersées sur la surface de l'écran sont peu à peu complétées par des lettres supplémentaires jusqu'à former un texte lisible. À peine ce texte a-t-il émergé, les substitutions de lettres révoquent son sens en imposant un état non fini de la génération, complètement incompréhensible. Toutefois, ces substitutions laissent des emplacements vides, qui sont de plus en plus nombreux dans certaines strophes, jusqu'à ce que, de nouveau, ne subsistent plus que quelques lettres éparses. Au cours de la génération, au moins une strophe est gagnée par cette forme d'illisibilité. Cette déconstruction extrême couve constamment dans le texte généré, qui présente des creusements aberrants par rapport à la norme textuelle. Cependant, on tend à ne percevoir ces creux qu'à partir du moment où ils commencent à devenir spectaculaires. La lecture du texte, même si celui-ci appartient à une langue méconnaissable, empêche l'internaute de reconnaître l'importance de ces creux. L'écran iconique

est le meilleur dispositif d'appréhension de ces vides dans le texte. Cette partie de la page électronique permet donc la lecture d'une aberration spatiale qui n'est souvent pas spectaculaire, c'est-à-dire qu'il faut acquérir une distance dans la lecture pour apercevoir cet écart par rapport à la norme textuelle.

Que sont ces creux aberrants dans le texte ? Ce sont des éléments révélateurs du programme de l'algorithme, qui consiste, comme dans de nombreux générateurs combinatoires, à pourvoir des emplacements déterminés en éléments textuels. Christopher Funkhouser explique de quelle manière fonctionnent les programmes génératifs à base d'« emplacements » (*PDP*, 36, ma traduction) : des emplacements déterminés sont dévolus aux termes qui auront une fonction sujet ou une fonction verbe, ou bien une fonction complément. Le générateur fonctionne donc à partir d'un jeu de remplacements, les emplacements étant d'habitude invisibles aux yeux de l'internaute parce qu'ils sont toujours occupés. Dans le générateur de Cayley ces emplacements peuvent être vides, ce qui fonde l'originalité de ses œuvres électroniques. Les emplacements vides, qui parviennent à une pleine visibilité lorsqu'aucune lecture n'est plus possible, le néant ayant gagné sur le texte, sont autant de fenêtres ouvertes sur la machine génératrice. Ils signalent le caractère cybernétique du texte, que nombre de générateurs tendent à dissimuler, comme dans *Cent et un poèmes…* de Jean-Pierre Balpe[39] notamment.

Cayley souhaite pointer sur les entrailles robotiques d'où surgit l'écrit. Ces indications d'une cybernécité sont perceptibles par les emplacements vides qui compromettent lentement l'existence du texte. L'écran iconique sert une stratégie de visibilité maximale du caractère électronique du texte, dont l'aberration spatiale est manifeste dans cette partie de la page, alors qu'elle est encore souterraine dans sa partie écrite. L'iconicité est donc un dispositif de lecture de l'algorithme, dont on reconnaît la progression dans le texte : on voit l'évolution de l'aberration spatiale, de même qu'on reconnaît la présence des langues dans l'écrit généré, ce qui est impossible à la lecture : « J'essaie de détourner l'attention des lignes de vers poétiques vers les lettres de l'art littéral et de placer ce dernier dans une relation signifiante avec les pixels de l'art

39. Jean-Pierre Balpe, *Cent et un poèmes du poète aveugle*, Tours, Farrago, 2000.

graphique numérique[40]. » N. Katherine Hayles explicite la notion d'« art littéral » :

> Cette orientation lui permet de concevoir la poésie par le biais d'une approche matérialiste, partant de la base du langage qui travaille en synchronie avec des considérations de plus haut niveau, une perspective qu'il qualifie de « littérale » (avec un jeu sur la lettre comme unité de sens et le fait que les lettres apparaissent littéralement sur la page ou l'écran comme unités de base depuis lesquelles le sens émerge)[41].

Un triple dispositif lectoral est déployé par l'écran d'*Overboard* et de *Translation* : on lit de manière ludique le texte présent derrière le code, de même que le code dans sa proximité asémiotique avec une langue connue et la progression de l'algorithme par l'intermédiaire de l'iconicité : « le texte approprié et le texte généré représentent deux états, qui requièrent tous les deux d'être lus et appréciés ensemble pour qu'une évaluation critique de l'œuvre dans son ensemble puisse être formulée[42]. » Ces deux lectures s'ajoutent à celle de l'écran iconique, toutes trois s'intéressant au langage en tant qu'être linguistique selon la formulation de Benjamin, c'est-à-dire excluant toute pertinence par rapport au référent :

- la lecture du texte présent derrière l'interférence est une évaluation de sa transformation par la génération ;
- la proximité entre le texte généré et une langue connue est un voisinage fondé sur le signifiant : l'écrit ressemble à une langue latine ou germanique ;
- la lecture iconique de l'algorithme est une perception des effets du générateur sur le texte sans que soient pris en compte les effets de sens des opérations de l'algorithme sur certains termes, qui sont parfois des mots existants, ni que soit indiquée la proximité du texte généré avec le texte générateur.

Il y a donc circulation dans un espace linguistique paradoxal, puisqu'il est privé de toute dimension référentielle. Pourtant, ce n'est

40. John Cayley, « Literal art », http://www.electronicbookreview.com/thread/first-person/programmatology. Ma traduction.

41. N. Katherine Hayles, « Translating Media : Why We Should Rethink Textuality », *op. cit.*, p. 286. Ma traduction.

42. John Cayley, « Writing on complex surfaces », *op. cit.* Ma traduction.

pas un déplacement entre signes, puisque Simon Biggs observe très justement à propos du texte généré qu'il est asémiotique. De même, les icônes ne sont pas des signes, elles ne donnent que des indications sur le contenant de l'écrit : sur sa disposition spatiale et sa teneur linguistique. Cayley a recours au « mot zéro » de Broodthaers : l'objet visuel a une origine textuelle sans qu'il ne signifie rien, les dispositions spatiales du poème de Mallarmé n'étant appréhensibles qu'à partir de la lecture des mots. La traduction qu'évoque Lori Emerson dans le rapport de l'écran iconique à la partie textuelle des œuvres de Cayley n'est donc pas un concept adéquat puisque les icônes, bien que corrélées avec les effets de l'algorithme sur le texte, ne sont pas équivalentes à des faits de langage. Les échanges intersémiotiques entre le texte de *Fidget* et ses propriétés visuelles et dynamiques sont une traduction, tandis que l'écran iconique des œuvres de Cayley donne à voir des états du programme. S'il y a traduction, celle-ci ne concerne pas le texte, mais l'algorithme : elle fait voir le programme générationnel. Le concept de traduction est cependant aporétique, car il n'y a pas de transfert référentiel à partir du texte, celui-ci étant d'ailleurs souvent privé de signifié. Bien que de l'écran iconique n'émane aucun signifié, une lecture est mise en place par cet élément de la page, à partir duquel on voit l'état de l'algorithme d'une manière détaillée.

Le transliteral morphing *et le* codework

En offrant une fenêtre privilégiée sur les fonctionnements de son algorithme, Cayley place au premier plan ce que l'ordinateur contient d'ordinaire sans le révéler, à savoir le déroulement du programme. Rita Raley qualifie ainsi le genre du *codework*, auquel Cayley déclare se rattacher : « En général, le *codework* rend visibles les fonctionnements internes de l'ordinateur[43]. » Alan Sondheim a catégorisé ainsi les œuvres relevant du *codework* :

A. Des œuvres utilisant l'interaction syntaxique du langage de surface, à partir du langage de l'ordinateur.

43. Rita Raley, « Interferences : [Net.Writing] and the Practice of Codework », http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/net.writing. Ma traduction.

B. Des œuvres dans lesquelles le code submergé a modifié le langage de surface – incluant également une possible représentation du code.
C. Des œuvres dans lesquelles le code submergé est le contenu émergeant ; ces œuvres offrent à la fois une déconstruction de la surface et de la dichotomie entre la surface et la profondeur[44].

Les œuvres de la catégorie A mêlent le langage informatique au langage textuel, cette rencontre entre langage artificiel et langage naturel étant à l'origine de l'interaction syntaxique évoquée par Sondheim. Deux normes différentes se croisent, le langage artificiel étant tout aussi structuré que l'est un langage naturel, le bogue provoqué par une erreur de programmation étant comparable à une faute d'orthographe, de grammaire ou de syntaxe. Dans son ouvrage *Writing machines*, N. Katherine Hayles situe la métaphore matérielle la plus intense dans cette insertion du code informatique au sein du texte de surface. Le code inséré n'est pas un véritable programme informatique, mais la créolisation, selon le terme de Hayles, du langage textuel par son hybridation avec le langage informatique. Hayles prend pour exemple de cette créolisation l'œuvre *Lexia to perplexia* de Talan Memmott, évoquée plus haut. Cet auteur utilise des conventions de langage informatique pour former des néologismes ou pour ponctuer d'une manière innovante les lignes de texte. C'est en cela que ce néolangage est une métaphore matérielle, puisqu'il est un indice du code souterrain qui conditionne le texte de surface.

Cet imaginaire linguistique n'est pourtant pas véritablement une intégration des composantes matérielles de l'œuvre, puisqu'il est de nature fictionnelle : le texte propose un code fantasmé, qui sert ses enjeux esthétiques. Ce code inventé est prétexte à forger un style innovant, qui insère des référents dont les effets d'étrangeté et de défamiliarisation déroutent quelque peu tout en gênant la lecture, mais il est possible, comme dans les textes générés par Cayley, de lire l'écrit crypté sous forme de faux langage informatique. Le code réel, qui est une composante matérielle essentielle au texte numérique, ne fait pas surface sur l'écran. Pareille insertion aurait des conséquences disjonctives

44. Alan Sondheim, « Introduction : codework », http://www.litline.org/ABR/issues/Volume22/Issue6/sondheim.pdf. Ma traduction.

sur le texte, alors que le code imaginaire de Talan Memmott s'agrège parfaitement à la langue anglaise. Ce type de texte faussement créolisé, muni d'un langage naturel qui pastiche le langage artificiel, correspond tout à fait à la catégorie A de la liste de Sondheim: «Ce […] type d'écriture infectée de code, incarné de bien des manières par l'œuvre de Mez, est largement pratiqué et ne représente rien de plus qu'un exemple de l'enrichissement de longue date du langage naturel qui survient dès que l'histoire ou la société produit une rencontre entre des structures linguistiques et des subcultures[45]. »

Rita Raley définit ainsi le genre du *codework*:

> Les écrivains et artistes qui ont adopté la pratique du «codework» tiennent compte du précepte – «utilisez l'ordinateur, ce n'est pas une télévision» – et s'efforcent de mettre en avant et de théoriser les relations entre l'interface et la machine en réfléchissant sur l'environnement réticulaire qui constitue le texte numérique. Les techniques précises varient, mais le résultat général est un texte-objet ou un texte-événement qui souligne sa propre programmation, son mécanisme et sa matérialité[46].

Le texte-objet et le texte-événement décrits par Raley appartiennent respectivement aux catégories A et B de la liste de Sondheim. Dans la catégorie B, où le code submergé dans le programme de l'ordinateur devient émergent dans le texte, on trouve des œuvres arborant à la surface de l'écran un authentique code informatique, qui est mêlé au langage naturel. Dans les écrits critiques, la catégorie A est généralement dénommée «broken code» et la catégorie B, «executable code». Or, lorsque le code présent dans le texte est authentique, il est impossible à l'auteur d'hybrider le langage artificiel avec le langage naturel. Aucun néologisme n'est réalisable puisque le code a une fonction de marqueur, comme les signes de ponctuation dans un texte imprimé. Le poème ci-dessous de Ted Warnell, extrait du recueil *Code poetry: executables*[47], montre cette aliénation: le langage poétique constitue la partie supérieure de la page, tandis que les éléments de programmation occupent la partie inférieure.

45. John Cayley, «Time code language: new media poetics and programmed signification», *op. cit.*, p. 312. Ma traduction.

46. Rita Raley, «Interferences: [Net.Writing] and the Practice of Codework», *op. cit.* Ma traduction.

47. Ted Warnell, *Code poetry: executables*, http://warnell.com/syntac/exec.htm.

```
<HTML><HEAD>
      <SCRIPT language="JavaScript">var m=new Array(
             'The','spatio-temporal','elements',  //The
            'that','are',                'added',  //added
              'in','the',             'nonspace',  //nonspace
              'of','cyberspatial',       'works',  //of
             'are','much',                'more',  //more
            'than','just',                   'a',  //than
      'connection','between',           'parts.',  //connection
            'They','are',                 'part',  //part
              'of','the',               'syntax',  //of
              'of','the',                'form.'); //form.
      var c='<br>';function g(){ ////////////////////
return Math.floor(Math.random()*3);} //sla/sh m()vie
</SCRIPT></HEAD><BODY><SCRIPT language="JavaScript">
      document.write("/ /<br>"+m[g()+0]+c+m[g()+3]+c
      +m[g()+6]+c+m[g()+9]+c+m[g()+12]+c+m[g()+15]+c
      +m[g()+18]+c+m[g()+21]+c+m[g()+24]+c+m[g()+27]
      +c+"/ Carolyn Guertin /<br>"); //4 sd</SCRIPT>
                                          </BODY></HTML>
```

Extrait de *Code poetry : executables* de Ted Warnell

Alors que Talan Memmott hybride la langue anglaise avec le code informatique, faisant du néologisme une fondation stylistique de ses productions et des repères du séquençage informatique des éléments de ponctuation, les poèmes de Ted Warnell exposent l'impossibilité d'une « créolisation » de la langue naturelle par le langage informatique. La poésie de Warnell démontre, par leur impossible mixité, l'extranéité réciproque de la langue littéraire et du langage technique inscrit sous la surface de l'écran. Respectant l'organisation spatiale du code, le texte est soumis à une dispersion dans un espace de type mallarméen. Les lignes de texte sont bornées de ponctuations techniques qui ont un effet défamiliarisant sur le message poétique. Ces voisinages d'éléments symboliques d'un autre ordre ainsi que la dispersion du texte dans la page évoquent une appartenance à la poésie visuelle. Or, les facteurs visuels du *codework* ne sont pas du même registre que la poésie visuelle, car leur répartition et leur positionnement ne sont en rien dus à un libre exercice créatif, mais à des impératifs techniques.

L'hybridation ne s'opère pas au niveau du langage textuel, mais de l'intégration dans le poème des spécificités spatiales du code informatique et des effets visuels induits par sa proximité :

> Une appréciation esthétique du code pour ces programmeurs requiert la connaissance de ses opérations, de manière que forme et fonction (exécu-

tion) soient pensées ensemble. Le poème visuel et computationnel de Ted Warnell *Lascaux.Symbolic.ic* sert d'illustration pertinente de cette fusion, affichant un JavaScript qui est opérationnel tout en ayant un style visuel[48].

Les œuvres de Ted Warnell renoncent à former un néo-langage et affirment visuellement une différence profonde entre les deux régimes sémiotiques que sont, d'une part, une langue verbale utilisée pour la communication humaine et, d'autre part, un langage technique voué à faire apparaître ce premier système. L'artiste rend ainsi visible le palimpseste formé par la superposition de deux langages sans contiguïté sémiotique, impossibles à réunir en une traduction néo-linguistique, mais qui fusionnent dans une conjonction exclusivement technique, lorsque le texte de Warnell est porté dans le code source et que celui-ci apparaît à l'écran comme un écrit conventionnel.

La catégorie C de la liste de Sondheim, dans laquelle les écrans montrent le code submergé, est exemplifiée par le collectif hollandais JODI, qui conçoit des œuvres faites de lignes de code informatique. Le surgissement de ces codes chaotiques fait souvent croire à l'internaute que son ordinateur a été victime d'un virus : « Un nombre grandissant d'artistes du réseau revendiquent ce type d'implication parasitaire. Leur forme liminaire d'action créative vise à contaminer Internet par des virus artistiques qui empruntent à la logique et aux comportements déviants des pirates de l'informatique : les *hackers*[49]. » Dans cette forme de *codework*, l'auteur revendique avant tout une identité artistique, ce qui apparaît à l'écran étant très différent d'un contenu textuel. John Cayley, lui, dresse une catégorisation des œuvres relevant du *codework* qui emprunte à celle de Sondheim en la nuançant, tout en ajoutant une dernière catégorie qui définit ses générateurs : « le code comme une programmation, un programme ou un ensemble de méthodes qui s'exécute (dans le temps) et produit des écrits, ou qui est nécessaire pour la production d'écrits[50] ».

48. Rita Raley, « Interferences : [Net.Writing] and the Practice of Codework », *op. cit.* Ma traduction.

49. Jean-Paul Fourmentraux, « Net art – Créer à l'ère des médias numériques », http://rfsic.revues.org/179?lang=en.

50. John Cayley. « Time code language : new media poetics and programmed signification », *op. cit.*, p. 312. Ma traduction.

Cette catégorisation du *codework* peut être mieux comprise lorsqu'on considère l'explication de Jean-Pierre Balpe sur les mécanismes génératifs : « La génération d'un texte ne consiste en rien d'autre qu'en la transformation linéaire de l'ensemble des états non finis en une chaîne d'états finis[51]. » Les générateurs de Balpe offrent à l'internaute la possibilité de faire surgir de la machine des textes différents à chaque activation, leur nombre redoutable qui, selon Ambroise Barras[52], écrase le texte généré sous l'infinité des instanciations résultant du fait que chaque activation produit un écrit modifié. Or, il n'y a pas véritablement dans le générateur de Cayley un texte stable produit par l'ordinateur, comme c'est le cas dans les œuvres de Balpe, car les substitutions de lettres ne cessent jamais. C'est lentement que le texte à l'écran est modifié et, surtout, ces changements ne sont pas effectués de manière linéaire, mais affectent certains points du texte tandis que d'autres ne seront transformés qu'un peu plus tard. D'autre part, la génération dans la procédure de *transliteral morphing* n'a pas de point d'arrivée, au contraire de l'œuvre balpienne, qui propose dans un premier temps un bouton d'activation, puis un texte achevé. Dans l'œuvre de Cayley, l'incomplétude est constitutive du texte généré. En ce sens, il n'y a pas de réelle génération. Plus précisément, la procédure de Cayley n'est pas une génération aboutie, mais une écriture en suspens, en attente constante de nouveaux changements.

Cette suspension résulte d'une insertion du temps, car c'est de son mouvement que le *codework* de Cayley tire sa spécificité : « le but de cette reconception est de reconcevoir le texte en tant qu'objet complexe et temporel, et d'apprécier pleinement la textualité dans sa temporalité[53]. » On n'évalue pas la profondeur de lecture en fonction du nombre de pages appréhendées, étant donné que les substitutions affectent de manière dispersée la surface du texte : on est devant une « tapisserie linguistique dynamique, une peinture de langage en mouvement

51. Jean-Pierre Balpe, « Trois mythologies et un poète aveugle », http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html.

52. Ambroise Barras, « Quantité/Qualité : trois points de vue sur les générateurs automatiques de textes littéraires », http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/ab_quant.html.

53. John Cayley, « Writing on complex surfaces », *op. cit.* Ma traduction.

constant[54] ». Cet inaboutissement du programme génératif représente la contribution de Cayley au genre du *codework* : est observable la suite des états non finis de la génération, telle qu'elle est d'ordinaire dissimulée dans la machine, ce qui « permet aux procédures génératives d'être expérimentées par le lecteur en temps réel, alors que le texte est généré, et pas après que l'auteur a produit et enregistré le nouveau texte. Les procédures sont ainsi plus proches du lecteur et, certainement, la raison majeure de l'appréciation d'une telle œuvre est la possibilité pour le lecteur de comprendre ce qui se passe et comment cela se passe[55]. » En ce sens le *codework* pratiqué par Cayley rejoint entièrement la définition du genre par Raley : « le *codework* rend extérieurs les fonctionnements internes de l'ordinateur[56] ».

Charles Hartmann énumère les critères qui, selon lui, empêchent de considérer le générateur comme un écrivain : fait défaut « tout sens de complétude, de progrès ou d'implication » (*VM*, 31, ma traduction). Cayley, en prévenant l'émergence d'un véritable texte généré, c'est-à-dire d'un écrit stable, sape l'attente d'une complétude. Il fait de l'inachevé une règle procédurale, cette méthode transformant la machine en véritable poète, puisque le *telos* de sa production textuelle est de ne jamais offrir une proposition stable sur l'univers textuel : « L'écriture n'est pas l'enregistrement d'une inscription ou d'une composition antérieure. C'est un programme qui s'exécute. C'est la somme de tous les phénomènes qui se produisent quand un programme – une "écriture antérieure" anticipant sa performance – est lancé[57]. » Dans le chapitre 1, je jugeais les auteurs de générateurs incapables de former une œuvre accomplie puisque toute stabilité du texte était impossible et que, par conséquent, c'était une littérature en gestation qu'ils proposaient. Le générateur constitue constamment de nouveaux contenus et du coup son auteur ne peut proposer une œuvre définitive. Afin de pouvoir faire œuvre littéraire à partir de cette incomplétude, Cayley

54. John Cayley, texte de présentation d'*Overboard*, http://programmatology.shadoof.net/index.php?p=works/overboard/overboard.html. Ma traduction.

55. *Id.*, « Beyond codexspace : potentialities of literary cybertext », *op. cit.*, p. 173. Ma traduction.

56. Rita Raley, « Interferences : [Net.Writing] and the Practice of Codework », *op. cit.* Ma traduction.

57. John Cayley, « Screen writing, a practice-based, Eurorelative introduction to electronic literature and poetics », *op. cit.*, p. 608. Ma traduction.

réforme l'impératif de lisibilité pour lui substituer une *lecture de l'illisibilité*. En effet, afin d'éviter que ne s'impose un texte généré, il est impératif que tout régime de sens stable soit impossible. Même si les textes nodaux appropriés surgissent de manière récurrente, sous une apparence fragmentaire, au hasard d'une strophe, ils ne sont pas l'aboutissement de la génération puisqu'au contraire ils l'alimentent.

Outre la récurrence des textes appropriés et quelques rencontres heureuses avec des termes existants, l'essentiel du programme génératif dispose un texte qui ressemble à une langue connue sans en être une. C'est donc en privant le produit de la génération textuelle de toute possibilité de sens qu'une littérature de la gestation, de la mise en suspens, de l'inaboutissement, émerge. Pourtant cette littérature, sans signifier au moyen d'une relation référentielle, porte un message en rendant visibles des confluences linguistiques. Cette catégorie de *codework* reconnaît – pour la dépasser – l'impossibilité de construire un langage commun aux langages naturels et aux langages artificiels, les états non finis de la génération assurant d'ordinaire la constitution d'un sens qui ne sera manifeste que lorsque le programme aura abouti. Au contraire, le *codework* pratiqué par Cayley intègre en la rendant signifiante l'aliénation du caractère sémantique du langage naturel par rapport aux processus internes à l'ordinateur. Ce n'est pas un langage naturel qui s'exhibe sur les écrans de Cayley, mais le contenu d'un programme informatique en cours d'exécution : « la codification appliquée à la textualité dans les nouveaux médias nous permet de percevoir, sinon le codage lui-même, les effets et conséquences de ce codage[58]. » Ce programme en cours de développement ne se fonde pas sur un langage artificiel, mais sur un langage naturel déstructuré. Comme l'écran iconique permet de voir la progression et l'état temporaire de l'algorithme, cette composante appartient également au genre du *codework*. On voit donc que ce jeu sur les fonctionnements internes de la machine est situé aux frontières du texte et de la technique, bien qu'en les corrélant, il rende cette frontière poreuse.

Outre la volonté d'incomplétude adoptée par Cayley, Rita Raley observe dans beaucoup d'œuvres du *codework* la volonté de créer des interférences. Elle prend pour exemple l'auteure australienne Mez, qui

58. *Id.*, « Time code language : new media poetics and programmed signification », *op. cit.*, p. 315. Ma traduction.

est à l'origine d'une écriture empruntant aux conventions du code informatique pour composer des textes parfois réfractaires à tout décryptage. Ce langage fictionnel, que l'écrivaine nomme « mezangelle », lui sert à coder des messages prélevés dans des forums électroniques pour ensuite les réinsérer, sous une forme difficilement déchiffrable, sur les mêmes listes de discussion. Mez explique ainsi l'origine du terme « mezangelle » : « Mon angle particulier (*angle*) fut de prendre différents messages informatifs et de les broyer (*mangle*) à travers différentes techniques d'association puis de les republier sous cette forme – ainsi ce terme, Mezangelle[59]. » Là encore, l'écrit tente d'émuler les effets d'un virus informatique ou d'un bogue dans la transmission d'un courriel. L'appropriation est, selon Raley, un élément clé de la pratique générale du *codework* : « Cette insistance sur le mode de production et le contexte d'insertion des textes mezangellisés attire l'attention sur la nature nécessairement collaborative du *codework*, qui est approprié à partir de listes de discussion et de forums[60]. » Tout comme l'objet du ready-made, le langage est détourné de sa valeur fonctionnelle pour devenir un objet d'art, ainsi que l'affirme Raley, qui voit dans ce détournement « une esthétique de l'interférence plutôt que de la transmission[61] ». C'est également sous cet angle que Jean-Paul Fourmentraux qualifie les créations de JODI : « Cette démarche d'emprunt a pour objet l'incident, le bogue et l'inconfort technologique[62]. »

De même, Cayley définit le texte généré qui s'interpose par rapport au texte de départ comme une interférence, terme qu'il utilise lorsqu'il définit la formation de ce texte « parasitaire » : « Une structure de langage produite quand les mots ou l'ordre des mots dans un texte donné sont […] transformés et que ces transformations *interfèrent* avec ce texte ; un ensemble de règles, un programme d'ordinateur définissant ou montrant une pareille structure[63]. » Dans chacune des lectures du

59. Mez, « Entrevue avec Josephine Bosma », http://home.jps.net/~nada/mez.htm. Ma traduction.

60. Rita Raley, « Interferences : [Net.Writing] and the Practice of Codework », *op. cit.* Ma traduction.

61. *Ibid.* Ma traduction.

62. Jean-Paul Fourmentraux, « Les dispositifs du Net art – Entre configuration technique et cadrage social de l'interaction », http://tc.revues.org/2872?lang=en.

63. John Cayley, « Beyond codexspace : potentialities of literary cybertext », *op. cit.*, p. 172. Ma traduction.

triple dispositif lectoral de *Translation*, l'interférence est en jeu, en représentant le contenu de lecture ou un codage à défaire :

- le texte lisible derrière les distorsions de l'algorithme encourage une lecture placée derrière l'interférence, et donc de la transformation qu'elle impose ;
- les semi-langages que l'interférence compose sont eux aussi des éléments de lecture ;
- l'écran iconique est une autre forme de lecture de l'interférence.

L'événement électronique, dans les générateurs de Cayley, est fondé sur le concept d'interférence. Cette interférence est une intrusion de la machine dans le domaine textuel, car c'est le programme génératif qui est observable. Comme dans toute œuvre relevant du *codework*, c'est l'intériorité de la machine qui s'impose et fait écran au texte. Dans les œuvres analysées au chapitre 2, l'événement numérique naît de la procédure scripturale ou de son contexte d'inscription, comme c'est le cas de *Soliloquy*. Dans les œuvres de Cayley, l'événement survient hors du texte, alors même que, dans le cas de *Soliloquy*, c'était son processus de constitution sur format papier que communiquait la censure doublée de la restitution interactive du texte, puisqu'elle véhiculait le sentiment de Kenneth Goldsmith lors de son activité de copiste. Bien entendu, cette extériorité de l'événement électronique peut venir du fait qu'il s'exerce sur des textes appropriés ayant un rapport indirect et symbolique avec le fonctionnement de l'algorithme. Mais puisque c'est la machine qui s'interpose par l'intermédiaire d'une interférence en donnant à voir son intériorité, l'extériorité de l'événement électronique vient plutôt de l'aliénation de l'opérateur cybernétique par rapport à l'acteur humain. L'événement, au-delà de l'interférence qu'il dispense, est donc une intervention de la machine sur le texte, Cayley ne maîtrisant pas les perturbations de l'algorithme sur le texte, puisqu'il ne fait en définitive que lancer les dés : « De la sorte, si l'écriture du programme se fait désormais "avec" la machine, l'action de la machine peut ainsi apparaître déterminante, par sa fonction de co-écriture et, surtout, de génération de l'œuvre potentielle[64]. »

64. Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2005, p. 168.

Cependant, Cayley fait une lecture des conséquences de sa procédure, dont il évalue les effets translinguistiques. Le générateur met en place, souligne, voire « révèle » une identité linguistique européenne connue de tous mais rendue spectaculaire par les traversées du programme informatique. Cayley envisage cette production textuelle cybernétique comme une lecture granulaire du langage, que les automatismes de la communication cachent derrière la fonctionnalité du langage. Dans sa préface à un recueil de textes générés par ordinateur, Richard Bailey écrit : « La poésie computationnelle est une guerre menée par d'autres moyens, une guerre contre le conventionnalisme et le langage qui est devenu automatisé[65]. » La machine, par conséquent, voit, discerne ce que les automatismes humains empêchent de percevoir : « Les transformations littérales, qui sont des transformations textuelles, posent des questions sur notre manière de voir et sur notre manière de lire quand nous regardons cet écran[66]. » L'automate cybernétique est donc intelligent. Du moins, tel est le statut qu'il acquiert dans l'événement qu'est l'interférence.

En cela, l'automate circonvient la critique faite par Charles Hartmann et Ambroise Barras : bien que livré à l'incomplétude dénoncée par Hartmann, à l'absence de tout critère de sélection selon Ambroise Barras, qui voit le générateur écrasé par le nombre de ses itérations, le générateur de Cayley intègre cette incomplétude et cette absence de principe sélectif pour se poser en instrument de libération des automatismes humains. Toutefois, cette mise en scène est une fictionnalisation de la machine, qui est bien évidemment incapable d'une réflexion sur le langage. C'est donc une représentation fantasmatique des fonctionnements cybernétiques que Cayley construit par l'intermédiaire de son programme.

Les procédures disjonctives de Grégory Chatonsky

Après avoir analysé des œuvres fondées sur la génération combinatoire de textes, nous pouvons maintenant aborder d'autres types de procédures, soit celles fondées par Grégory Chatonsky à partir de disjonctions entre trois composantes écraniques.

65. Richard W. Bailey, *op. cit.,* préface. Ma traduction.

66. Maria Engberg, « Stepping into the river, Experiencing John Cayley's *riverIsland* », http://www.dichtung-digital.org/2005/2/Engberg/index.htm. Ma traduction.



La révolution a eu lieu à New York de Grégory Chatonsky (seconde version)
Gracieuseté de XPO Gallery et Grégory Chatonsky

Cette œuvre, qui intègre le texte de *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet, a connu trois versions différentes. Le premier dispositif proposait deux écrans liés : les mots de Robbe-Grillet affichés sur un écran servaient de termes de requête sur Google Images, et les résultats de cette recherche apparaissaient sur l'autre écran. Ces images étaient de temps en temps entrecoupées de photographies et de vidéos de New York dont la thématique était l'attentat du 11 septembre 2001 : on pouvait voir le World Trade Center, des chantiers de construction, des voitures de police. Par la suite l'auteur a ajouté un troisième écran, qui organise le récit d'un personnage prisonnier d'un appartement, une fiction dont la tonalité dramatique s'accorde avec l'atmosphère oppressante du roman de Robbe-Grillet. Enfin, la version actuelle du dispositif, toujours sur trois écrans, a évincé les images tirées de Google pour ne plus faire figurer que les prises de vue de New York, qui sont toutes liées de manière plus ou moins directe à l'attentat du 11 Septembre. Nous nous intéresserons dans cet ouvrage à la deuxième version, en raison à la fois de la présence de deux mécanismes génératifs et de la ténuité du sens dans un dispositif proposant trois écrans fortement autonomes les uns à l'égard des autres. La nouvelle version du dispositif a recours à un seul générateur et est orientée vers une plus grande cohésion thématique. La version de l'œuvre de Chatonsky que nous allons analyser est encore visible sur son site[67] et la première version

67. Grégory Chatonsky, *La révolution a eu lieu à New York*, http://chatonsky.net/project/the-revolution-took-place-in-new-york-/.

est disponible sur YouTube[68]. Il est possible de télécharger l'archive du site de l'auteur et de la faire défiler en mode plein écran. Ce sont des archives des dispositifs, c'est-à-dire que les générateurs ont cessé de fonctionner, mais ces enregistrements font apercevoir toute la dimension esthétique de ces œuvres. Toutefois le caractère aléatoire de la production d'images n'existe plus, mais l'étendue des traces du générateur autorise à l'évoquer au présent.

Le fonctionnement du générateur liant deux écrans du dispositif s'axe sur une procédure de disjonction entre écrit et image. Dans l'écran central apparaît le roman de Robbe-Grillet, détaché mot à mot, tandis qu'un terme sélectionné dans ce défilement surgit sur l'écran gauche. On voit dans l'exemple ci-dessus que le mot « absurd[69] » a suscité à partir de Google Images une photographie aérienne d'une ville, une image qui n'a aucune proximité avec le terme. Sur l'écran droit est visible une vidéo d'un homme qui parcourt une pièce en tous sens, en proie à une détresse évidente, tandis que, sur cette image mobile, s'inscrit un texte qui mêle des éléments générés à des éléments stables écrits par Chatonsky.

En fond sonore, on entend un texte correspondant à la tonalité des écrits s'affichant sur l'écran droit, entrecoupé de messages semblables à ceux que l'on peut entendre dans les voitures de police aux États-Unis. À partir de l'écran droit se déploie la deuxième disjonction procédurale analysée dans cette seconde partie de chapitre. Cet algorithme sera étudié plus loin. Les trois écrans de cette œuvre obéissent chacun à des lois différentes : l'écran gauche est un générateur d'images, l'écran central est une animation textuelle, l'écran droit combine une génération automatique de textes à des textes fixes. La génération de l'écran droit ne recombine pas des textes appropriés mais des éléments écrits par l'auteur.

68. *Id.*, *La révolution a eu lieu à New York*, https://www.youtube.com/watch?v=j2zf3T1Yz4Q.

69. Ce dispositif a connu des versions en français et en anglais. Les archives disponibles sur le site de Chatonsky et sur YouTube sont en français.

De Projet pour une révolution à New York *à* La révolution a eu lieu à New York

C'est sur la base des ruptures causales telles qu'elles apparaissent dans les romans de Robbe-Grillet que Chatonsky déclare avoir eu l'idée de cette appropriation, lui-même tentant d'organiser des effets semblables dans son œuvre électronique :

> Je me suis intéressé au Nouveau Roman parce que je me demandais comment raconter quelque chose avec l'ordinateur. C'est très difficile d'apprendre du sens à cette machine. Par contre, elle sait mémoriser beaucoup de choses et les faire ressortir en les fragmentant à grande vitesse. Je me suis donc tourné vers les histoires qui n'étaient pas essentiellement fondées sur des relations de cause à effet. Robbe-Grillet ne constitue pas une déconstruction de la narration classique, mais une nouvelle façon de raconter qui me semble plus proche de ce que nous vivons. Les événements ne sont pas les uns après les autres, ils coexistent sur plusieurs plans, s'effacent, reviennent. Nous avons parfois du mal à comprendre pourquoi ce qui a lieu a lieu. L'indifférence, ou si vous préférez l'apathie du Nouveau Roman, me permettait de prendre des fragments de textes, de les lancer au hasard, même si ce hasard est travaillé. Avec ce coup de dés, ça continue à nous dire quelque chose à cause de tout le vide laissé dans le texte. Il y a une ressemblance entre le flux et cette manière de raconter, c'est ce que tente de montrer *La révolution a eu lieu à New York* qui traduit ces mots en images grâce à Google[70].

Les générateurs narratifs

Projet pour une révolution à New York[71] est un roman de caractère procédural, car il fait intervenir un système de contraintes qui dicte la construction du récit. Ce plan programmatique est exposé au début du roman par des comédiens afro-américains au cours d'une assemblée révolutionnaire tenue dans un endroit secret du métro : « Le thème de la leçon du jour paraît être “la couleur rouge”, envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc. Les trois voix sont chacune attribuées, à présent, à l'une des actions libératrices majeures se rapportant au rouge : le viol, l'incendie, le meurtre »

70. Dominique Moulon (entretien avec Grégory Chatonsky), « Grégory Chatonsky, une esthétique des flux », http://www.nouveauxmedias.net/gchatonsky.html.

71. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PRNY*.

(*PRNY*, 38). Comme on le devine dans cette présentation métatextuelle du système contraignant, le titre du roman de Stendhal *Le rouge et le noir*[72] sert de postulat à une reprise antanaclastique sur le modèle rousselien. Dans son roman *Impressions d'Afrique*[73], Raymond Roussel utilise des phrases de départ tout à fait anodines, auxquelles il applique une identité à partir d'un procédé antanaclastique. L'antanaclase fait correspondre deux signifiés différents à partir des mêmes mots. Ainsi, une des phrases génératrices d'*Impressions d'Afrique* est : « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard », qui désigne des dessins à la craie tracés sur les côtés d'un billard et qui devient dans le roman « les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », un blanc prisonnier d'un chef africain envoyant des missives en France. Dans cette reprise, on observe également un métagramme, qui est la répétition d'une même phrase avec la transformation d'une lettre, en l'occurrence *billard* devient *pillard*. C'est un procédé de ce type que Robbe-Grillet observe lorsqu'il transforme le titre du roman de Stendhal.

Plus loin dans le roman, le titre *Le rouge et le noir* apparaît en toutes lettres, mais il désigne un reportage montrant des sacrifices rituels pratiqués en Afrique : « En tout cas, la télévision polychrome se révèle très efficace pour ce genre de reportage ; celui-ci a d'ailleurs pour titre *Le rouge et le noir* » (*PRNY*, 80). Dans le roman de Stendhal, le rouge symbolise le sang et la passion, et le noir, la mort. En voulant se venger de Mme de Rênal, qu'il aime et qui l'aime, Julien Sorel tire sur elle deux coups de feu en pleine messe. Cette action le mènera à la guillotine, étape finale qui rassemble le rouge et le noir en unissant la passion au sang et à la mort. Ces deux couleurs font également référence au jeu de hasard de la roulette, où le rouge et le noir sont dominants. En décidant de faire feu sur Mme de Rênal, Julien Sorel a jeté sa vie dans un jeu de hasard, qui se décidera au tribunal.

Dans *PRNY*, le rouge est fidèle à la symbolique du sang, mais le noir désigne désormais le peuple noir. Afin de résoudre le problème posé par les blancs, les révolutionnaires afro-américains de New York choisissent de répandre le sang de leurs ennemis. Ce roman fut écrit par Robbe-Grillet alors qu'il enseignait à l'Université de New York et qu'il observait

72. Stendhal, *Le rouge et le noir : chronique du XIXe siècle*, Paris, Garnier, 1950.
73. Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

les réactions de terreur lors des émeutes raciales qui émaillèrent les années 1960. L'écrivain français s'est alors gaussé du racisme américain, dont on retrouve tous les stéréotypes dans son roman, mais exposés avec ironie : « Robbe-Grillet qui, avec une Istanbul de cartes postales pour son film de 1963 *L'immortelle* et le Hong-Kong que "tout le monde connaît" dans *La maison de rendez-vous*, avait commencé à utiliser les stéréotypes comme contenu ostensible de ses fictions et films, tire parti ici de la perception du monde, en particulier de New York, qui prévalait dans les années 60[74]. » Selon Jean Ricardou, le conflit entre le noir et le blanc, bien qu'il soit illustré dans le roman par des actes de violence entre deux races, peut avoir une origine métaphorique : « C'est ce principe que commente le récit : la solution au conflit du noir et du blanc (de l'encre et du papier, selon cette autre thématique privilégiée, classique depuis Poe et Roussel) […][75]. » En effet, afin de résoudre le conflit de l'encre et du papier, Robbe-Grillet décide de verser le rouge tout le long de son récit. Au cours de la réunion qui prend place au début du roman, les révolutionnaires afro-américains énoncent les trois contraintes du récit : associés à la couleur rouge, le viol, le meurtre et l'incendie devront être les principaux événements narratifs.

Les ruptures causales

Le système de contraintes narratives ne construit pas un récit linéaire puisque le roman se fonde sur la répétition des mêmes événements, mais chaque fois avec une variante importante : « Chacune de ces catégories (meurtre, viol, incendie) va se prêter à de considérables variations et, virtuellement, à une répétition sans fin, assurant à l'auteur un matériel suffisant avec lequel produire son texte[76]. » Ces répétitions avec variantes présentent des scènes aux très fortes proximités, qui sont

74. Roch C. Smith, *Understanding Alain Robbe-Grillet*, Columbia, University of South Carolina Press, 2000, p. 73. Ma traduction. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *UA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

75. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 222.

76. Thomas D. O'Donnel, « Thematic generation in Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* », dans George Stambolian (dir.), *Twentieth century french fiction. Essays for Germaine Brée*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1975, p. 186. Ma traduction.

concurrentes plutôt qu'elles ne sont successives : « Les événements se déroulent-ils consécutivement ? Concurremment ? La narration achronologique est recouverte de la possibilité, mais jamais de la certitude, que les événements pourraient être séquentiels ou simultanés. [...] L'absence d'un cadre fixe de références rend impossible d'établir l'importance relative des nombreuses scènes. Toutes portent le même quotient de signification ou de manque de signification » (*UA*, 75, ma traduction). Or, Robbe-Grillet lui-même, dans son article « Order and disorder in film and fiction », évoque des scènes concurrentes, parce qu'elles sont situées à des niveaux temporels différents, qui sont représentés métaphoriquement dans son discours par les saisons. En effet, Robbe-Grillet dénonce la récurrence dans le roman du 19e siècle de la succession des saisons, qu'il traite d'une tout autre façon :

> Vous savez qu'un des éléments essentiels du roman européen classique était le rythme des saisons. [...] Mais dans *La jalousie* tout se passe plutôt mal parce que – et pas par hasard, bien entendu – cette œuvre prend place plus ou moins à l'équateur. [...] puisque il n'y a pas de saisons en tant que telles [à l'équateur], la récolte peut être faite à tout moment, il y aura des endroits qui seront en train d'être travaillés, d'autres en train d'être plantés, d'autres en cours de récolte, d'autres en cours de labour, tous au même moment dans la même plantation. Le rythme des saisons [...] soudain disparaît [...] ce n'est plus indicatif de quoi que ce soit : les jours simplement se répètent avec des variations[77].

PRNY présente des scènes similaires qui surviennent à des endroits différents du roman, mais avec une variante importante qui les rend différentes. Robbe-Grillet propose une équation afin d'expliquer l'usage de telles formes de répétitions, qu'il considère comme déjà constitutives du récit dans *La jalousie* (1957) : « on a l'impression que la même scène se répète constamment, mais avec des variations ; c'est-à-dire que la scène A n'est pas suivie par la scène B mais par la scène A', une possible variante de la scène A[78]. » Également, de très nombreuses ruptures causales surviennent, qui empêchent les successions de scènes sur une base logique. La contrainte narrative de la femme violée, ensanglantée et brûlée, venant à peine d'être évoquée, le narrateur se retrouve projeté

77. Alain Robbe-Grillet, « Order and disorder in film and fiction », *Critical Inquiry,* vol. 4, n° 1, 1977, p. 9. Ma traduction.

78. *Ibid.*, p. 5. Ma traduction.

dans cette même scène pendant un court moment (*PRNY*, 41), la scène développée n'intervenant qu'à la fin de l'œuvre. Dans le même ordre d'idées, Laura, qui est dans un wagon de métro, pressent l'arrivée d'un autre train qui va s'écraser sur le sien ; lorsqu'elle tente d'ouvrir la poignée de la porte du wagon, elle ouvre la porte d'une chambre de sa maison, qui lui découvre un rat baignant dans le sang d'une femme assassinée (*PRNY*, 140) : « Une chambre est mutuellement interchangeable avec un wagon de métro, et c'est une poignée de porte qui permet à cette communication de prendre place[79]. »

La scène du métro et celle de la chambre sont complètement différentes, ce qui est la raison pour laquelle, bien que le roman joue avec les conventions du roman policier, on n'arrive jamais au dénouement de ces intrigues. Comme le note Hédi Bouraoui, « Robbe-Grillet interrompt constamment l'élan de l'action, toujours pour recommencer. Ainsi, nous gagnons une impression de rapidité et de suspens qui est chaque fois frustrée et arrêtée, pour ensuite être propulsée de nouveau[80]. » Dans son article « Order and disorder in film and fiction », Robbe-Grillet explique que la scène de départ du roman *La maison de rendez-vous*, lorsque le narrateur s'apprête à rejoindre la maison de Lady Ava à Hong-Kong, ne trouve jamais d'issue, puisqu'il ne parvient jamais jusqu'à cette demeure. Hédi Bouraoui établit que ces coupures sont également doublées de négations[81], la variante d'une scène perturbant l'intrigue développée précédemment. Ces négations font de la récurrence des scènes de faux développements : « Dans ce monde changeant, la récurrence est prévisible mais pas la séquence ni la forme spécifique d'un événement » (*UA*, 75, ma traduction).

Un autre facteur perturbant dans *PRNY* est la présence des doubles, qui s'explique parfois par le port de masques, mais qui souvent n'a pas d'explication logique, comme c'est le cas lorsque Laura est à la fois la compagne du narrateur et une petite fille de 13 ans seule dans son appartement, ou que le « je » se promène en devenant tour à tour des personnages différents. Ces doubles sont donc l'occasion de change-

79. Thomas D. O'Donnel, *op. cit.*, p. 188. Ma traduction.

80. Hédi Bouraoui, « Alain Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* : an existential nouveau roman », *Dalhousie French Studies,* n° 6, printemps-été 1984, p. 99. Ma traduction.

81. *Ibid.*, p. 100.

ments de perspective narrative : « Dans le *PRNY* non seulement y a-t-il une surabondance de doubles, mais aussi une intégration du dédoublement à la structure narrative fondamentale du roman, par le fait que le point de vue narratif peut passer d'un personnage ou de son double dans un autre personnage, selon une série de modulations qui, comme l'ancienne "rotation de point de vue", nous font pénétrer dans une multiplicité de perspectives narratives[82]. » Dans le même ouvrage, Bruce Morrissette relève que *PRNY* contient plus de ruptures causales que les œuvres précédentes de Robbe-Grillet, ces disjonctions formant la texture de ce roman.

Des convergences thématiques

Après avoir évoqué les thématiques et la structure de *PRNY*, je vais maintenant explorer les proximités thématiques entre *La révolution a eu lieu à New York*[83] de Chatonsky et le roman de Robbe-Grillet, puis j'analyserai les principes disjonctifs à l'œuvre dans *RNY*.

D'un point de vue thématique, l'usage non conventionnel du terme « révolution » dans le roman de Robbe-Grillet trouve un prolongement dans le titre de l'œuvre de Chatonsky. De nombreux critiques reprochèrent à Robbe-Grillet d'avoir donné un titre trompeur à son roman, parce qu'en lieu et place d'une révolution, on trouve une série de violences sadiques perpétrées sur des jeunes femmes : « De fait, les réactions journalistiques au roman prirent note de l'absence de révolution, en allant de commentateurs condamnant les "positions réactionnaires" du roman de Robbe-Grillet à ceux qui simplement appelaient l'attention sur le fait que, malgré son titre, ce n'était pas un livre traitant de la révolution dans son sens marxiste habituel » (*UA*, 72, ma traduction). Ces critiques avaient mal lu le roman puisque dès son début une assemblée révolutionnaire a lieu dans un endroit secret du métro, pendant laquelle trois comédiens établissent que le viol, le meurtre et l'incendie sont des actes révolutionnaires. À plusieurs reprises pendant le roman, il est fait mention d'une organisation révolutionnaire dont les tortionnaires du récit font partie. La tournure de la révolution dans le roman a toutefois de

82. Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 289.

83. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RNY*.

quoi dérouter, puisqu'à la place d'actions politiques, on assiste à toute une succession de scènes sexuelles sadiques dignes des ouvrages bon marché vendus dans les librairies pornographiques de Times Square, dont la référence apparaît à la page 158 : « Des suggestions de la révolution naissante parsèment le roman, y compris "le tumulte de la révolution" entendu sur la bande enregistrée appartenant à la petite Laura, les graffitis ajoutés aux affiches publicitaires et la déclaration du docteur Morgan selon lequel "le crime est indispensable à la révolution". Le crime et la révolution, la transgression de codes acceptés et leur subversion vont main dans la main dans *PRNY* » (*UA*, 80, ma traduction). À la fin du récit intervient une scène dans une église désaffectée, dans laquelle réapparaissent les révolutionnaires du début du roman, mais là encore, c'est un spectacle sadique qui s'organise, des jeunes filles nues étant sur le point d'être sacrifiées.

Dans les toutes dernières pages du roman interviennent des violences d'un ordre différent puisque ce sont des attentats terroristes. D'entrée de jeu, la ville de New York se retrouve en ruines dans ce passage, alors que, dans l'ensemble du roman, New York ressemblait à ce qu'elle est en réalité. Or, cette ville en ruines était déjà ainsi avant la révolution : « Ai-je déjà signalé que, même avant la révolution, toute la ville de New York, et en particulier l'île de Manhattan, était depuis longtemps en ruines ? » (*PRNY*, 207) C'est dans ce contexte qu'une « équipe de dynamiteurs », qui souhaite simplement remplacer l'immeuble du narrateur par une nouvelle construction moderne, installe des charges d'explosifs dans le bâtiment encore occupé par ses habitants. L'improbabilité de la motivation de cette action, colorée d'une référence à la révolution, laisse place quelques pages plus loin à la thématique de l'attentat : « J'ai enroulé la fillette dans une couverture, comme si c'était pour la sauver des flammes, descendant l'escalier métallique en zigzag devant la façade d'un building vertigineux, où déjà l'incendie ronfle du haut en bas des étages » (*PRNY*, 214). L'incendie gagne la ville, car cette action a été déclarée comme un des moyens privilégiés de la révolution. Après la série des viols et des meurtres, vient l'ultime contrainte narrative : à la fin du roman la destruction par le feu de deux immeubles est la conclusion apocalyptique amenée par les terroristes.

C'est à l'évidence à partir de cette dernière scène que Chatonsky construit son appropriation du roman de Robbe-Grillet et puise son

usage singulier du mot « révolution », qui n'est d'habitude pas associé à la notion d'attentat. Étant donné que cette attaque est perpétrée par des terroristes d'extrême gauche dans le roman de Robbe-Grillet, cet événement prend dans la fiction une coloration marxiste. L'incongruité d'un terme à connotation marxiste tel que « révolution », lorsqu'il désigne l'attentat du 11 Septembre dans l'œuvre de Chatonsky, provient donc d'une équation semblable dans le roman de Robbe-Grillet.

C'est donc en prenant appui sur un fragment du roman de Robbe-Grillet que Chatonsky en réalise l'appropriation. En effet, c'est une appropriation et non une adaptation que dispose Chatonsky devant le regard de l'internaute : il ne reprend pas dans son œuvre électronique la thématique du crime sexuel et il installe au cœur de ce dispositif une disjonction entre le texte du roman et les images générées à partir des contenus d'Internet, ce qui a pour effet de construire une fiction du flux qu'est Internet, courant en parallèle à l'œuvre romanesque : « Ce qui nous importe ici est de comprendre que la fictionnalisation du flux peut se jouer selon deux plans : introduire dans le flux existant des informations inexistantes (fictionnelles) ou prendre du flux et lui faire dire ce qu'il ne dit pas, donc le traduire en faisant en sorte que la traduction ne soit pas considérée comme un reflet d'un sens originel mais comme la production de nouvelles possibilités de sens[84]. » Cependant, ces possibilités de sens ne sont décryptables qu'entre le terme de recherche et l'image générée, lorsqu'une rencontre signifiante a lieu, alors que le prélèvement du flux entre en contradiction avec le fil romanesque.

D'autre part, Chatonsky place au sein des images générées, instables parce que liées au flux d'Internet, des images fixes et des fragments de vidéos invariants qui présentent la ville de New York, des chantiers de construction, une photographie du World Trade Center[85]. Cette centralité de l'attentat du 11 Septembre dans les images stables de l'écran gauche est renforcée par l'environnement sonore. Une voix hors champ fait entendre un texte qui appartient, par sa thématique et son style, aux écrits que compose l'écrivain mis en scène dans l'écran droit.

84. Grégory Chatonsky, « Flux, entre fiction et narration », http://chatonsky.net/fragments/flux-entre-fiction-et-narration/.

85. Ces images sont visibles dans l'archive en ligne sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=j2zf3T1Yz4Q.

Cependant, ce texte est régulièrement entrecoupé de messages comme il en circule sur les fréquences radio de la police. La tonalité en est toujours dramatique, ces messages égrenant des tragédies et des urgences. L'environnement sonore créé par Chatonsky ne laisse percevoir, de cet incessant flux d'accidents, de meurtres ou d'infractions en tout genre, qu'une masse confuse dont on reconnaît la qualité au détriment du contenu, en ne parvenant à saisir qu'un mot de temps en temps. Je n'ai réussi à entendre distinctement qu'une seule phrase, par ailleurs très éloquente : « No identification has been made », message émis sans doute à la suite de la découverte d'un corps.

Les images stables de l'écran gauche et le fond sonore sont des éléments invariants qui échappent à l'algorithme : contrevenant à la norme procédurale, cette iconicité et cette sonorité sont des clinamens. Ces derniers sont des vecteurs thématiques : les images stables et les messages véhiculés par la fréquence radio de la police mettent en scène l'attentat du 11 Septembre. En effet, la procédure disjonctive est incapable de susciter une telle évocation, parce qu'elle amène à la surface de l'écran des images extraites des flux d'Internet, imprévisibles et donc non maîtrisables. Sans compter l'altérité qui existe entre, d'une part, les éléments iconiques et sonores relevant du clinamen et, d'autre part, les images générées disjonctives, le dispositif multi-écranique ne propose aucun critère d'unité à ses composantes : « la non-correspondance entre l'écran et l'image (principe du multi-fenêtrage) ne relève pas d'une limitation technique, mais d'une structure[86]. » Cette structure a pour principe la disposition sur les trois écrans à la fois d'éléments conjonctifs et disjonctifs.

Les éléments conjonctifs sont la présence du roman *PRNY*, couplée à celle des clinamens, et qui permet la diffusion d'une thématique. Toutefois, ce traitement de l'attentat est partiellement détruit par la génération d'images imprévisibles sur l'écran gauche, images sans pertinence par rapport au texte romanesque. D'autre part, ce même texte, par le sectionnement qui en empêche la lecture et du fait que la thématique de l'attentat n'y est développée que dans les deux dernières pages, contribue plus à une dissémination du sens et à des effets dis-

86. *Id.*, « Le tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique) », http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_gChatonsky.html.

jonctifs qu'à la cohésion d'une thématique, que les clinamens réussissent à convoquer.

Par ailleurs, l'écran droit fait voir les souffrances d'un écrivain prisonnier d'un appartement minable et qui écrit des textes sans aucune corrélation avec l'attentat du 11 Septembre, ni avec le roman de Robbe-Grillet. *PRNY* est donc partie prenante d'une œuvre qui ne l'incorpore qu'en raison de sa thématique de l'attentat, alors même que la procédure générationnelle de l'œuvre électronique nie le sens du texte romanesque en l'associant à des images incongrues. Il est à signaler que la première version de *RNY* accordait une plus large place au roman de Robbe-Grillet. Cette version faisait entendre en voix hors champ la description des scènes de sadisme du roman, tandis que la même disjonction entre texte et image était organisée. Les images stables de l'écran gauche étaient les mêmes. Par contre, l'écran droit n'existait pas. Étant donné que les crimes sexuels étaient évoqués en voix hors champ, *RNY* agréait à la mise en commun de ce genre de crime et de l'attentat, telle qu'elle est réalisée dans le roman de Robbe-Grillet. Toutefois, le principe disjonctif entre texte romanesque et images générées perturbait fortement l'œuvre de Robbe-Grillet. En effet, cette version infusait ce qu'en théorie de la communication on appelle du « bruit » dans la réception du message romanesque. Les images générées venaient contredire le roman et donc disperser le dispositif lectoral, l'attention de l'internaute étant partagée entre la lecture du texte de Robbe-Grillet, l'observation de la pertinence des images générées avec les termes de recherche et l'écoute de la description des scènes sadiques en voix hors champ. Comme le fait remarquer Dirk Van Hulle, « dans bien des formes d'hyperfiction l'espace du lecteur ([…] comme Eduardo Kac l'appelle) n'est pas tant "envahi" qu'élargi – par exemple en faisant usage de Google Images comme moteur de recherche, comme dans *La révolution a eu lieu à New York* de Grégory Chatonsky[87] ». Le bruit créé par des images générées profondément disjonctives par rapport au roman, ajouté à l'évocation de l'attentat du 11 Septembre par les images stables, décentrait l'importance de l'œuvre de Robbe-Grillet dans le dispositif électronique.

87. Dirk Van Hulle, « Hypertext and *avant-texte* in twentieth-century and contemporary culture », dans Susan Schreibman et Ray Siemens (dir.), *A companion to digital literary studies*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 149. Ma traduction.

La deuxième version, qui fait l'objet de mon analyse, étend donc le bruit en localisant *PRNY* dans un périmètre plus restreint. En effet, ce dispositif électronique propose au lecteur de suivre le lent défilement du roman de Robbe-Grillet sur l'écran central en faisant porter son regard sur l'écran gauche afin d'évaluer le degré de pertinence entre les images générées et les termes du roman, tout en le rendant spectateur des images stables évoquant l'attentat du 11 Septembre, et auditeur des messages de police entrecoupés par le récit du personnage de l'écran droit, qui répand ses textes sur cette même partie de la page électronique. *PRNY* est noyé à la fois par le bruit des images générées et par l'extension du dispositif lectoral à l'écran droit, qui n'entretient aucune relation directe avec les deux autres écrans.

Par conséquent, d'un point de vue thématique, c'est le thème seul de l'attentat que Chatonsky va puiser dans *PRNY*. C'est un thème qui, par le fait que sa référence n'est pas le roman de Robbe-Grillet, mais l'attentat réel du 11 Septembre, déborde très largement le roman approprié. D'autre part, l'interférence produite par les images générées et l'introduction d'une autre thématique par l'écran droit achève de faire de l'intégration de *PRNY* une appropriation et non une adaptation du roman de Robbe-Grillet : « Un interacteur ne perçoit pas d'une façon neutre une œuvre, il y a un avant, un après, un ensemble d'usages qui sont en partie déterminés par certaines interfaces et certaines ergonomies. Il y a deux logiques pour faire intervenir les œuvres dans ce contexte : jouer de la rupture en suspendant les usages classiques, interrompre le bon fonctionnement pour que la sensibilité du regardeur s'ouvre[88]. » En l'occurrence, cette suspension de l'usage classique de la lecture du roman fait de cette œuvre une composante thématique au sein d'un dispositif qui comprend par ailleurs des contenus et des mécanismes exogènes à ce thème particulier.

En résumé, pour cette question de l'appropriation par Chatonsky,

- l'interférence produite par les images générées perturbe le sens du roman ;
- le roman n'est pas central au dispositif, qui comprend un écran entièrement autonome ;

88. Grégory Chatonsky, « Re-configurations du “travail artistique” avec l'Internet et les technologies numériques. Texte contributif et incrémental », http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=227.

- c'est un fragment de la thématique du roman qui est retenu, et non l'essentiel du récit, qui est composé d'une litanie de crimes sexuels.

Les principes disjonctifs dans RNY

Après avoir exploré les résonances thématiques entre le roman de Robbe-Grillet et l'œuvre de Chatonsky, il reste à en analyser les conséquences formelles. Chatonsky annonce dans l'extrait d'un entretien avec Dominique Moulon reproduit plus haut dans ce chapitre qu'il a décidé de mener une appropriation de l'œuvre de Robbe-Grillet[89] car il était interpellé par la pratique des ruptures causales dans les écrits du nouveau romancier. Il est par conséquent nécessaire de cerner plus précisément l'usage de la disjonction dans *RNY*.

Les difficultés de traduction illustrent l'impossibilité de faire passer un régime de pensée d'une langue à une autre, et c'est également ce positionnement conceptuel qu'illustre la disjonction entre texte et image dans *RNY*. J'ai utilisé les théories de Jakobson portant sur la traduction dans mon analyse des passages entre le texte contraint de *Fidget* et les signes visuels dynamiques de la version électronique. Jakobson évoque la traduction intersémiotique qui est, à l'égal de la traduction interlinguistique, une manière de traverser des régimes sémiotiques différents en conservant une corrélation avec les éléments de départ. C'est bien en termes de traduction que Chatonsky pose la problématique animant la procédure de génération d'images qu'utilise *RNY* : « Celles-ci sont-elles la traduction exacte des mots ? Existe-t-il un passage narratif entre le texte généré et ces images qui proviennent du flux cybernétique[90] ? »

L'écran central : représentation informatique d'un bogue humain

Dans *RNY*, un trouble de la lecture transforme la réception du texte de *PRNY* : l'écran central n'affiche le roman que mot à mot. Cette lecture

89. *Sampling Robbe-Grillet* est un projet de Chatonsky, inspiré par *Topologie d'une cité fantôme* et *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet, regroupant plusieurs œuvres : *In the image of the text, 2 translation, Topology of a translation* et *La révolution a eu lieu à New York*.

90. Grégory Chatonsky, présentation de *In the image of the text*, http://www.bornmagazine.org/projects/txt2img/.

terme à terme interdit d'embrasser d'un coup d'œil rapide la séquence des mots, ce qui ruine la possibilité d'une lecture suivie : « L'image, séparée de son contexte d'affichage (la page web dont elle est issue), ne donne pas plus à voir que le mot coupé de son contexte (le roman de Robbe-Grillet) ne donne à entendre. En dehors du contexte, le mot se transforme en matière plastique » (*MT*, 134). Par cette réflexion, Alexandra Saemmer met l'accent sur le fait que le texte de Robbe-Grillet est désormais présent en tant qu'image, puisqu'il a été scindé de son signifié et qu'il est placé à proximité d'un écran visuel.

Si la lecture est déroutée, c'est dans sa linéarité qu'elle cesse de fonctionner car le lecteur éprouve de la difficulté à constituer une séquence. Le texte n'est donc pas transformé en matière plastique, seule une opération d'obstruction, telle que celle réalisée par Broodthaers dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : image*, pouvant réussir une telle métamorphose. Christian Vandendorpe, lorsqu'il s'interroge sur des dispositifs de lecture extrêmement contraignants, dont *RNY* est un bon exemple, fait remarquer que l'attitude passive induite par l'animation textuelle ne s'apparente plus à une disposition lectorale : « En fait, celui qui voit défiler un texte sur son écran sans possibilité d'en arrêter le mouvement a déjà quitté la posture du lecteur pour celle d'un spectateur ou d'un auditeur » (*PH*, 185).

Soliloquy et *Fidget* présentent deux obstacles importants à la lecture : la première œuvre rend invisible le texte à l'exception d'une phrase, tandis que la deuxième expose un écrit mobile se désintégrant à grande vitesse ou bien s'annulant sous les superpositions. *Soliloquy* propose de contrecarrer cette difficulté par l'interactivité, alors que le lecteur de *Fidget* ne peut aucunement freiner l'animation textuelle. Dans *RNY*, la difficulté de lecture ne peut être contournée par une forme d'interactivité, alors que la dimension aléatoire de l'œuvre interdit tout retour sur le texte. Ainsi la lecture active – que Christian Vandendorpe oppose à l'attitude spectatorale induite par l'observation d'un texte doué d'un mouvement autonome – est rendue impossible par le dispositif d'affichage de *RNY*. Par contre, une lecture fragmentaire, éparse, sans égard pour la séquentialité, est encore réalisable.

C'est ce type de lecture que pratique une population faiblement alphabétisée. Ainsi les membres de cette population sont-ils capables de lire un mot, puis le mot suivant, mais leur lecture est tellement lente

qu'il leur est très difficile de construire une longue séquence de mots, comme une colonne de journal par exemple. Pourtant, ces lecteurs sont tout à fait capables de comprendre les panneaux routiers, tel *Arrêt*, ou des affiches simples, comme « en panne ». C'est donc une lecture ample que rend impossible le défilement du texte dans *RNY*, car le lecteur doit s'arrêter terme à terme, sans pouvoir embrasser une séquence de manière rapide ni mémoriser ce qui est déjà apparu. L'ordinateur est donc symboliquement humain, étant gagné par une difficulté d'affichage textuel qui s'apparente à une difficulté humaine de lecture.

Les disjonctions texte/images

L'iconicité déployée dans l'écran gauche est tout aussi dysfonctionnelle puisque son but théorique, qui est d'amener des images pertinentes par rapport au roman, est très rarement atteint. Pourquoi la génération d'images, pourtant effectuée à partir de termes précis, échoue-t-elle à faire surgir un élément visuel pertinent par rapport au mot de la recherche ? Par exemple, en tapant le terme *novel*, un terme récurrent dans le texte de Robbe-Grillet dans sa version anglaise, on aboutit à la photographie d'un château. On obtient cette photographie parce que Google recherche les images en fonction du contexte verbal qui les accompagne : « L'option "image" du moteur de recherche Google donne effectivement accès à une énorme base de données à partir de la saisie d'un mot clé. Cette connexion étroite entre mot et image est certes illusoire : la recherche "image" de Google s'effectue dans l'entourage textuel de l'image » (*MT*, 137). Ainsi, cette photographie d'un château est située sur un site électronique, webtravel.fr, qui répertorie les hôtels de luxe en France. Le défaut de pertinence est dû au fait que le mot *novel* est périphérique dans le texte de ce site, où il sert à désigner le nom d'un des hôtels répertoriés. Pourtant, de nombreuses autres photographies sont tout à fait pertinentes par rapport à mon terme de recherche, sans quoi Google Images ne serait plus utilisé.

RNY opère une rotation aléatoire des images trouvées sur Google[91], ce qui veut dire que si un terme entre en combinaison avec une image,

91. L'imprévisibilité des contenus n'est pas observable à partir de l'archive disponible sur le site de Chatonsky (http://chatonsky.net/project/the-revolution-took-place-in-new-york-/), car ce document provient d'un seul enregistrement, c'est une trace du dispositif original.

la récurrence de ce même mot entraînera une image différente. Chatonsky vise par là un effet précis sur le spectateur : « Par le mouvement incessant des données qui les traversent, ces œuvres tendent aussi à placer le spectateur face au territoire immense et insondable que représente le réseau[92]. » Par exemple, le terme « corridor » est extrêmement important dans le récit de Robbe-Grillet car Laura, la compagne du narrateur, vit dans une maison où les chambres s'étalent le long d'un inquiétant corridor. C'est derrière une porte de ce corridor qu'elle découvre une femme suppliciée. En liant ce terme à la génération d'images, Chatonsky choisit un mot clé de la narration dans *PRNY*. Une première fois, la photographie d'un corridor inquiétant surgit sur l'écran gauche, une image illustrant parfaitement l'ambiance régnant dans cette maison qui terrorise Laura. Au cours d'une seconde itération du mot « corridor », ce sont les pièces montées d'un jeu de Lego imitant un corridor qui apparaissent, image qui détruit entièrement la dynamique romanesque. De même le nom de Laura, cette femme mystérieuse qui habite avec le narrateur, est associé avec la photographie d'une belle femme arborant des lunettes noires. Lors de la seconde occurrence de ce nom émerge une chanteuse rock s'époumonant dans un microphone[93]. Les corrélations pertinentes sont donc transitoires.

D'autre part, les termes importants dans la narration de Robbe-Grillet, tels que « corridor » et « Laura », sont rarement choisis comme termes de recherche par Chatonsky. En revanche, de nombreux mots vides, n'ayant aucune fonction désignatoire, servent de termes de recherche : *qu'il*, *d'une, le, avec, lui, elle,* par exemple. Ces trois derniers termes peuvent certes parfois amener des images pertinentes : *avec* est souvent associé à la photographie de deux personnes, *lui* à celle d'un homme et *elle* à celle d'une femme. Toutefois, étant donné que ces termes n'ont qu'un rôle technique dans le roman, ils ne peuvent générer des images corrélées avec le récit. De même, des adverbes sans réelle

92. *Id.*, « Flußgeist ou la fragilité des flux (Emanuel Lorrain, Docam) », http://chatonsky.net/fragments/gregory-chatonsky-flusgeist-ou-la-fragilite-des-flux/.

93. On ne peut retrouver ces images dans l'archive du dispositif qui est disponible sur la page de Chatonsky. Ces images fugaces ont surgi lorsque le générateur fonctionnait encore, et que l'écran gauche proposait des contenus en constant renouvellement. Les images archivées présentent toutefois la même caractéristique en n'entretenant pas de rapport avec le texte du roman.

valeur sémantique sont sélectionnés comme termes de recherche : *subséquemment* par exemple. En outre, les verbes auxiliaires être ou avoir, conjugués à certains temps, vont servir de base textuelle à la génération : par exemple, l'automate va effectuer une recherche à partir de *était*. Pour finir, des éléments aussi peu signifiants que des signes de ponctuation servent de base générative : j'ai vu s'afficher un guillemet sur l'écran gauche[94].

En choisissant des mots vides, non référentiels ou des connecteurs, Chatonsky s'assure que la procédure générative échouera à effectuer une jonction entre le texte et l'image. La partie procédurale de *RNY* consiste en un algorithme qui suit constamment la même loi : les images sont tirées de Google puis affichées selon une rotation, ce qui a pour effet de restreindre les récurrences[95]. L'écran gauche du dispositif électronique est soumis à l'imprévisibilité des flux : « Ces œuvres artistiques génératives investiguent des systèmes et structures qui prennent part au processus créatif ; l'artiste crée le code, le code à son tour crée l'art. L'élément de contrôle, à la fois comme processus et format, devient une composante intrinsèque de ce qui est exposé, puisque l'artiste abandonne le contrôle du résultat final aux systèmes créés par son code[96]. » Cependant, lorsque Chatonsky choisit les termes qu'il liera à la génération, il se livre à une sélection complètement spontanée, qui n'est construite par aucune règle. À la différence de Jean-Pierre Balpe, qui souligne l'importance de la programmation afin d'assurer la cohérence sémantique du texte généré (« La cohérence sémantique des textes est assurée par la structuration des données elles-mêmes[97] »), Chatonsky met en place des stratégies de dissolution du sémantisme. Comme tout moteur de recherche, Google Images amène des résultats pertinents en même temps que des

94. L'archive du dispositif ne propose qu'une partie du roman de Robbe-Grillet, les exemples précédents proviennent de l'écran central lorsqu'il intégrait l'ensemble du roman.

95. L'archive qui existe aujourd'hui ne présente pas ce caractère aléatoire, puisque c'est une séquence fixe qui est observable, toutefois la disjonction entre texte et images est presque constante.

96. Texte de présentation de l'exposition « Flow Interrupted », https://web.archive.org/web/20110301011836/http://www.hydeparkart.org/exhibitions/2010/02/flow_interrupted.php. Ma traduction.

97. Jean-Pierre Balpe, « Trois mythologies et un poète aveugle », http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html.

scories. Ici, l'aveuglement de l'automate est rehaussé par la programmation de Chatonsky afin de mettre en scène un ordinateur inepte : « Quelle histoire est racontée par cette traduction automatique et anormale[98] ? », s'interroge Chatonsky avec une naïveté feinte.

Cette phrase, qui associe automaticité et anormalité, donne la clé de la génération visuelle de *RNY* : la sélection que suppose la recherche d'images est une tâche impossible pour une machine. Les bribes de continuité entre roman et images sont suffisamment récurrentes pour appâter le lecteur et assez rares pour le perdre. Cela peut pousser le lecteur à tenter de construire un sens, mais c'est un jeu de dupes, car une visite un peu attentive prouvera amplement à l'internaute que l'automate poursuit une quête aveugle. C'est donc en définitive une critique de la technologie que la procédure générative de Chatonsky propose dans *RNY*. En présentant un ordinateur dont la déficience n'est pas immédiatement reconnaissable, Chatonsky nous fait mesurer la profondeur de notre absence d'esprit critique par rapport aux flux d'Internet. Mais pour mettre en place un tel point de vue critique, Chatonsky a dû extraire des éléments du flux et les encadrer par un nouveau contexte cognitif : « Pour l'artiste, il s'agit de capter et de couper à même le flux, de le faire changer de régime, de statut[99]. »

La procédure disjonctive de RNY *et les ruptures causales de Robbe-Grillet*

Le thème de l'écart sémiotique entre texte et image est sans commune mesure avec la pratique des ruptures causales dans le récit de Robbe-Grillet, qui est axé sur la réitération de scènes narratives avec variations. Par contre, c'est un dispositif équivalent que mettent en place à la fois la rotation des images produites par un même terme de recherche et la nature changeante des flux. Les contenus de Google Images, étant prélevés sur tous les sites électroniques contenant à la fois du texte et des images, sont aussi changeants que l'ensemble des flux d'Internet. Par conséquent, l'itération du même terme du roman de Robbe-Grillet produira une image différente, en raison à la fois du caractère aléatoire

98. Grégory Chatonsky, présentation de *In the image of the text*, http://www.bornmagazine.org/projects/txt2img/.

99. *Id.*, « Esthétique du flux », *Rue Descartes*, vol. 1, n° 55, 2007, p. 92.

de la sélection et de l'impermanence des contenus sur Internet. Étant donné que certains mots reviennent de façon récurrente dans le roman – tels *Laura*, *Saïd*, *corridor* –, en raison de leur importance dans le récit, l'internaute rencontrera ces termes s'il effectue plusieurs visites de l'œuvre électronique ou s'il se livre à une lecture longue[100]. La réitération des mêmes termes amènera une image différente, tout comme la répétition par Robbe-Grillet de la même scène aura une résultante narrative nouvelle : c'est en vertu de ce phénomène commun que Chatonsky déclare s'inspirer de Robbe-Grillet pour identifier des impermanences électroniques, en l'occurrence celle des flux : « S'"il ne s'agit plus exactement d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue[101]", alors cet art langagier qu'est l'informatique réalise cette variabilité parce que l'image n'est pas fixée d'avance, elle est un programme et un modèle[102]. »

Pourtant, Chatonsky opère un déplacement par rapport à son modèle car la production d'images n'a pas une fin narrative dans son dispositif, qui prend pour postulat un écart presque constant entre le mot et l'image : « La génération du texte débute à n'importe quel moment du roman. Plus aucune cohérence narrative ne s'établit. [...] Dans la version informatique du roman de Robbe-Grillet, plus aucune histoire ne se raconte » (*MT*, 132). Les réitérations de termes amenant des images différentes sont des approximations obliques de la déclinaison en plusieurs variantes des mêmes séquences narratives dans le récit de Robbe-Grillet, tout comme les générateurs de Cayley opèrent des transferts pseudo-linguistiques qui n'ont qu'une proximité symbolique avec la traduction analysée par Benjamin. Le générateur d'images de Chatonsky a donc une relation analogique avec les mécanismes narratifs de Robbe-Grillet, sans entretenir un lien direct avec l'œuvre du nouveau romancier. Chatonsky se sert de l'intégration de *PRNY* dans son générateur d'images pour illustrer la fluctuation des contenus sur Internet et mettre en garde contre la fascination technologique.

100. Cette remarque s'applique au dispositif lorsque le générateur d'images fonctionnait.

101. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 458.

102. Grégory Chatonsky, « Esthétique du flux », *op. cit.*, p. 97.

Les disjonctions entre textes stables et textes générés

Pourtant, un récit s'organise sur l'écran droit, lequel n'est pas lié algorithmiquement aux deux autres écrans, alors que ces derniers le sont entre eux. La partie procédurale de l'écran droit réside en la génération textuelle, qui s'ajoute en des endroits déterminés aux écrits stables que Chatonsky a conçus[103]. Le surgissement de ces textes est déterminé par les fragments vidéo, qui sont régulièrement entrecoupés de blancs, ce qui laisse le temps à l'ordinateur de pratiquer une sélection aléatoire parmi les fragments disponibles. Lorsqu'un fragment apparaît sur l'écran, l'écrit fixe qui lui est relié se met à défiler, tout en étant entrecoupé de textes générés automatiquement. Ainsi que s'en explique Chatonsky, « le fait de cumuler ces deux solutions permet de semer le trouble sur la nature du texte[104] ». Le texte lu en voix hors champ, bien qu'évoquant les tribulations mentales du personnage de l'écran droit, ne lui est pas relié. En effet, ce texte n'est jamais interrompu dans sa continuité, bien que les messages de la police se fassent entendre en même temps. Il y a donc trois niveaux textuels dans cette fiction : le texte lu en voix hors champ, complètement indépendant de l'écran, le texte stable lié aux fragments vidéo et les algorithmes génératifs également conditionnés par ces mêmes fragments. Ces trois niveaux textuels sont indépendants les uns des autres : le texte lu en voix hors champ ne varie pas avec le changement des fragments vidéo tandis que le texte écrit qui s'affiche dans ces fragments est composite, étant en partie construit par Chatonsky et en partie généré automatiquement.

Bien que ne reprenant ni la thématique du crime sexuel ni celle de l'attentat, l'écran droit entretient une proximité vague avec ce leitmotiv de la narration de Robbe-Grillet qu'est la mise en abyme de l'écrivain. Plusieurs fois dans le roman un personnage interroge Robbe-Grillet sur sa terminologie et sur sa manière de conduire le récit tandis qu'à la fin de l'œuvre l'écrivain se décrit au sortir d'une nuit d'écriture, apparemment pressé de conclure son œuvre et décidant de ce fait de renoncer à certaines de ses contraintes narratives. Le protagoniste de l'écran droit

103. Contrairement au générateur d'images, le générateur textuel de l'écran droit continue de fonctionner dans le dispositif actuel de *La révolution a eu lieu à New York*, qui est visible à l'adresse suivante : http://www.incident.net/works/revolution/.

104. Courriel de Grégory Chatonsky daté du 28 janvier 2010.

passe une grande partie de son temps à écrire sur une vieille machine à écrire électrique. Peut-être cette mise en scène est-elle une représentation de l'écrivain fatigué de la fin de *PRNY* car le protagoniste de l'écran paraît tout autant gagné par l'épuisement et le découragement. Plus profondément, c'est le modèle narratif de Robbe-Grillet qui est émulé, les ruptures causales de Robbe-Grillet ayant inspiré l'ajout de l'écran droit, au sein duquel Chatonsky s'essaie à l'écriture à l'intérieur d'un étagement textuel à trois niveaux, entre la continuité de la voix hors champ, la fragmentation des écrits présents dans les fragments vidéo et la génération de certains de ces textes : « Nous nommons cette acausalité, l'intercompatibilité des fragments [...], chacun d'entre eux doit pouvoir indifféremment s'agencer avec n'importe quel autre comme avec un coup de dés[105]. »

Le récit doit se construire à partir de cette structure étagée, où chaque niveau a un mouvement autonome. Tout d'abord, le passé est présent à l'état de réminiscences : les textes de cet écrivain qui s'escrime sur sa machine à écrire électrique font comprendre qu'il ne se remet pas d'une rupture amoureuse. Le protagoniste confie cet échec et se lamente sur sa solitude. L'état de souffrance qui visiblement accable le héros, avec ses yeux hagards et fatigués, est l'ultime étape d'une lente désagrégation mentale qui date de cette rupture amoureuse : « J'ai commencé à disparaître », note l'écrivain lorsqu'il évoque l'événement de la séparation. Cette rupture amoureuse n'est pas présentée en tant que processus en cours, mais en tant qu'action datée, car on ne voit jamais dans la vidéo le protagoniste évoluer dans son passé. C'est à l'état mémoriel que le passé intervient dans cette écriture en strates, mêlant textes stables et textes générés automatiquement.

D'autre part, le protagoniste ne quitte jamais son appartement minable. Le héros ne se déplace pas vers quelque chose, ne commet pas une action significative qui pourrait être considérée comme un événement sur un axe narratif. Lorsqu'il ne se livre pas à des actions infimes, telles que laver l'appartement ou faire des mouvements d'exercice physique, le protagoniste écrit ou trace, à l'aide d'un plan et d'un agenda, des itinéraires dans Paris. C'est par l'intermédiaire de son

105. Grégory Chatonsky, « Le tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique) », http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_gChatonsky.html.

écriture que le héros fait surgir son passé, et c'est aussi par ses textes qu'on comprend ses inquiétudes sur l'avenir et ce qu'il souhaite accomplir plus tard. Cet écrivain souffrant a peur qu'on vienne le chercher pour le tuer, tandis que la carte de Paris lui sert à retrouver ses amis. C'est donc à l'état d'inquiétude ou de projet que l'avenir s'insère dans l'esprit de ce personnage immobile. Les actions menées dans cet appartement ne prenant que quelques heures, la constante itération de scènes situées en ce lieu ancre le récit dans un présent indépassable.

Peut-on désormais considérer qu'une narration s'organise à partir de ces fragments de textes ? Tout comme le héros ne bouge pas de son appartement, on ne le voit pas se déplacer entre des strates de temps : le passé et l'avenir sont figés, étant représentés seulement à l'état de remémorations, d'inquiétudes et de projets. C'est donc un récit ambigu qui s'organise, construit sur une narration en état de stase. Chatonsky rend possible la mise en place d'une narration tronquée par la disposition de fragments qui entrent en parfaite concordance, créant ainsi une certaine cohérence au sein du chaos.

Cette méthode narrative est éloignée du principe de contradiction cultivé par Robbe-Grillet où, selon la formule de l'écrivain, une scène A coexiste avec une scène A'. La répétition avec variation n'est pas le principe narratif entretenu par *RNY*, où c'est au contraire une logique linéaire qui donne de la cohésion aux évocations fragmentées. Le récit, quant à lui, n'est pas linéaire puisqu'il est immobilisé en une scène. *RNY* nous propose donc un roman abandonné, plutôt qu'un récit accompli : la scène qui enferme le protagoniste dans un appartement apparaît à mi-chemin de l'écriture romanesque, avant que le héros ne rencontre ses meurtriers ou ses amis. Or, dans *PRNY*, malgré les contradictions et les intrigues policières déçues, on observe une progression narrative : « *Projet pour une révolution à New York* ne se lit pas dans n'importe quelle direction, ou à partir de n'importe quelle page, car les épisodes conservent une cohérence narrative interne » (*MT*, 132). Par conséquent, en proposant des fragments textuels tirés d'un passé stable, d'un présent situé dans son prolongement et d'un avenir qui n'est pas en contradiction avec les actions passées ou présentes, Chatonsky s'éloigne du modèle romanesque de Robbe-Grillet, pétri de contradictions mais qui proposait une œuvre achevée. C'est donc parce que *PRNY* est un exemple de ruptures de causalité, plutôt qu'un

modèle d'écriture, que Chatonsky fait coexister ce roman aux côtés de son générateur de texte.

De fait, les ruptures de causalité sont omniprésentes dans cette œuvre de Chatonsky : une évocation du passé peut se faire entendre en voix hors champ tandis que, sur l'écran, sont disposés à la fois des textes exposant la souffrance amoureuse présente et la peur des meurtriers. Cette œuvre nous présente des périodes de temps différentes dans le même instant de lecture, de même qu'une absence de continuité temporelle, l'évocation de la souffrance passée pouvant suivre la peur de l'arrivée du meurtrier. Les ruptures causales exploitées sur l'écran droit sont des ellipses temporelles plutôt que des défis logiques, contrairement à la génération d'images. Il n'y a pas contradiction mais rupture dans l'exposition de soi par le protagoniste, ce qui est tout à fait cohérent avec la tonalité de cette œuvre. Hagard, rongé de souffrance amoureuse et menacé dans son existence, le protagoniste mêle passé, présent, peurs prospectives et projets sans s'inquiéter d'une continuité qu'il a abandonnée dans son souci d'écrire dans l'urgence.

CONCLUSION

Nous avons étudié dans cet ouvrage des textes situés différemment par rapport au média numérique, les écrits de Goldsmith et de Calle ayant été conçus à l'extérieur de ce contexte, tandis que les algorithmes ne peuvent être développés que par des moyens informatiques. Nous allons identifier les facteurs contraignants de ces deux catégories d'œuvres pour en dégager les éléments communs, tout en envisageant aussi ce qui les sépare, afin de définir quelles sont les formes textuelles émergeant de dispositifs numériques.

Un idéal mécaniste d'écriture

Refusant de considérer le générateur comme un écrivain, Samuel R. Levin relève l'absence de tout caractère discriminant dans son fonctionnement : « Si une fonction sémantique de contrôle pouvait être intégrée à l'ordinateur – comprenant des critères d'acceptabilité – de façon qu'il puisse rejeter tout ce qui n'est pas séquences “poétiques”, alors sa performance serait plus proche de celle d'un poète[1]. » Cette absence de toute sélectivité caractérise les textes contraints de Goldsmith et de Calle. Au cours de la transcription de son soliloque, Goldsmith inclut les scories de l'oral (onomatopées, hésitations) qui d'ordinaire sont « nettoyées » au cours de ce type de tâche. *Fidget* se fonde sur une même abstention de tout critère de choix : toutes les actions corporelles sur une période de douze heures doivent être rapportées. La contrainte référentielle qui guide cette description est définie par la proscription de l'ellipse : « Ne pas dire, ne pas écrire “etc.” » (EE, 71). De même, le

1. Samuel R. Levin, *op. cit.*, p. 146. Ma traduction.

détective qui file Calle doit relever tous ses déplacements, rencontres et gestes. Dans ces œuvres, Goldsmith et Calle s'abstiennent de toute forme d'évaluation qualitative des éléments incorporés au texte, adoptant ainsi une particularité du générateur automatique de texte, qui est de ne pouvoir privilégier certaines pages au détriment d'autres.

Un second facteur de rapprochement entre les écritures à contraintes et les algorithmes analysés dans cet ouvrage est l'occultation de la subjectivité qui caractérise les œuvres de Goldsmith et de Calle. L'algorithme chasse l'auteur humain de sa production textuelle, en ne portant sa signature que dans la base de données et la programmation. Pareillement, on note une tentative d'évincement du subjectif chez Goldsmith et chez Calle, tentative toutefois paradoxale étant donné que ces écrits comportent une large dimension autobiographique. Dans sa phase procédurale, *Soliloquy* réalise une dissolution de la subjectivité presque entière, le travail d'écriture ne se manifestant que par l'ajout de ponctuation. De plus, cette seule marge « créatrice » n'a de justification que celle de rendre lisible l'enregistrement sonore. Tout comme un texte peut être reconnu par une voix automatique, le scribe pratiquant l'*uncreative writing* s'adonne à une tâche inverse, tout aussi machinale, en transformant un enregistrement sonore en écrit. Rappelons la définition de l'algorithme par René Moreau : « une séquence d'opérations à exécuter, au sein de laquelle aucune connaissance ni intelligence ne sont requises[2] ». Goldsmith obéit entièrement à ce schéma pendant la phase de transcription de *Soliloquy* : il renonce à lui-même en tant que sujet pour épouser le systématisme d'une machine.

Goldsmith souligne le fait que, en s'abîmant dans le renoncement de soi que suscite l'*uncreative writing*, ses étudiants éprouvent une jouissance à devenir des automates : « […] certains trouvent cela instructif de devenir une machine (sans jamais avoir connu le fameux principe de Warhol : “Je veux être une machine”)[3]. » Au cours d'un entretien, Goldsmith reprend cette évocation de la machine pour en faire la visée principale de sa pratique d'écriture : « Je veux devenir plus warholien,

2. René Moreau, *op. cit.*, p. 3. Ma traduction.

3. Kenneth Goldsmith, « Conceptual poetics », https://web.archive.org/web/20120707224558/http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/410-conceptual-poetics. Ma traduction.

je veux devenir mimétique, je veux ressembler à une machine[4]. » La référence à Warhol évoque les sérigraphies de l'artiste, dans lesquelles une même photographie appropriée est reproduite à un certain nombre d'exemplaires. Le lipogramme subjectif de *Fidget* nécessite quant à lui l'intervention de l'écrivain, mais c'est alors en tant que référent qu'il disparaît : le sujet unitaire se dissémine en actions corporelles indépendantes. Le but d'un pan de *20 ans après* est de vider Calle de toute existence subjective : le détective décrit une enveloppe vide, un être pris dans sa seule existence physique.

Comme je l'ai souligné plus tôt, un tel retrait de l'auteur est caractéristique du générateur, puisqu'il est dans ce dispositif un programmeur et non plus un écrivain : « [le générateur] met une distance entre l'écriture et la subjectivité[5] ». Écrivant la base de données et ses règles d'agrégation, l'auteur humain ne peut au mieux que concevoir des fragments. Les générateurs de ce corpus creusent l'écart reconnu par Balpe entre le sujet et le texte dont il est en partie responsable, puisqu'ils récusent toute activité scripturale de la part de l'auteur humain, en ne nourrissant la machine qu'avec des textes appropriés. L'auteur, en tant que programmeur d'un algorithme, est donc toujours partiellement présent dans le dispositif électronique, mais il renonce à être un écrivain. Cette réduction de l'auteur à la portion congrue est sans doute difficile à assumer, Chatonsky ayant investi en tant qu'écrivain *RNY* par l'intermédiaire de l'écran droit, après que, pendant six années, son œuvre se fut alimentée d'un texte et d'images dans lesquels il n'avait aucune part. En ce sens, *RNY* est le plus fort exemple d'une déprise subjective qui aimante à la fois les textes contraints de Goldsmith et de Calle et les générateurs analysés dans cet ouvrage. Ce retrait maximal dans l'auctorialité d'un générateur, où le concepteur livre un texte approprié à des images qu'il ne peut anticiper, est comparable dans le champ scriptural aux textes radiophoniques que Goldsmith se contente

4. John Jourden (entretien avec Kenneth Goldsmith), « Ubuweb vu : Kenneth Goldsmith », http://www.archinect.com/features/article.php?id=59857_0_23_0_C. Ma traduction.

5. Jean-Pierre Balpe, cité par Philippe Bootz, « Formalisation d'un modèle de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique », Thèse doctorale soutenue le 13 décembre 2001, https://web.archive.org/web/20130706035801/http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/63/74/PDF/these_bootz.pdf.

de porter sur la page. Dans les deux cas, l'auteur conçoit un système créatif mais aucun contenu.

Parallèlement aux générateurs qui sont ontologiquement des créations mécaniques, une tentative d'écriture mécanique guide les procédures de Goldsmith et de Calle. Le défaut de sélectivité de cette écriture et la déprise subjective qui l'accompagne sont, dans le domaine humain, des entreprises proches de systèmes cybernétiques qui produisent indéfiniment des textes sans que le programmeur en soit l'auteur. C'est un idéal commun que partagent ces créations, celui de faire abstraction de ces critères humains fondamentaux que sont la capacité de choix et l'expression subjective. C'est pourquoi le clinamen, lorsqu'il intervient, tente d'ébrécher la mécanicité de la contrainte et de l'algorithme. Le clinamen a pour fonction de fonder une rupture avec le système dominant : « la vulgate oulipienne voit dans le clinamen […] une déviation, un manquement par rapport à la règle, un écart par rapport à la contrainte[6] ». C'est pourquoi, dans le texte de *20 ans après* dans sa version numérique, la mention de la tombe de la famille Calle disparaît du rapport du détective. Ce clinamen est en l'occurrence un déni de la mécanicité de l'œil photographique du détective, puisqu'il supprime un fait objectif que celui-ci a enregistré. En même temps, cette atteinte à la mécanicité procédurale crée une thématique, ce caviardage attestant de la désagrégation des liens familiaux qui fait souffrir Sophie Calle.

Le clinamen a la même fonction dans *La révolution a eu lieu à New York*, où les images invariantes de l'écran gauche, jointes aux messages de police en arrière-plan sonore, mettent en place une thématique que le roman sectionné de Robbe-Grillet était insuffisant à pourvoir, car l'événement de l'attentat terroriste n'y est convoqué que dans deux pages. Le clinamen, en insérant une thématique dans des créations mécaniques qui en sont dépourvues, révèle une conséquence immédiate de l'absence de sélectivité dans ces œuvres : la question de la représentation en est exclue. Dans *RNY*, le roman de Robbe-Grillet, couplé à des images nées du hasard qui en dissolvent le sens, ne peut par ce système aléatoire construire un objet signifiant. De même, l'œil du détective de *20 ans après*, en inscrivant des faits et gestes qui ne

6. Bernard Magné, *op. cit.*, p. 43.

dépendent en rien de lui tout en s'interdisant la moindre interprétation, est dans l'impossibilité de rendre compte de Sophie Calle d'une manière synthétique. Calle est livrée dans le rapport du détective par le biais d'actions, de parcours et de rencontres qui n'ont aucune unité, car ce n'est pas un portrait que cet agent mécanique élabore, mais un enregistrement.

La mécanicité, ou son émulation par des voies humaines, est le facteur unitaire des textes contraints adaptés numériquement et des œuvres algorithmiques. La lecture est, par contre, le facteur séparant ces deux types d'œuvres en deux groupes distincts. Les textes contraints transmédiatisés font surgir des obstacles visuels et dynamiques qui forment une gêne pour la lecture. Pour leur part, les algorithmes exposent un langage illisible mais tout à fait visible. Deux formes d'illisibilité très différentes caractérisent donc textes transmédiatisés et textes produits par des algorithmes. Le spécialiste de la lecture Bertrand Labasse établit l'existence de plusieurs niveaux de lisibilité, chacun impliquant une illisibilité particulière, allant des propriétés physiques du texte jusqu'aux critères de construction du sens. Tout d'abord, la « lisibilité perceptive » consiste par exemple en « la facilité à distinguer les caractères par rapport au support (contraste), ainsi que la facilité à reconnaître la silhouette des caractères (typographie)[7] ». Ensuite vient la « lisibilité lexico-syntaxique », où le lecteur est appelé à reconnaître les mots du texte et à suivre la phrase dans sa continuité. Pourtant, la reconnaissance des mots et des phrases du texte n'implique pas nécessairement leur compréhension. À ce propos, Labasse évoque l'exemple d'un lecteur souffrant d'une fatigue physique importante et qui parvient à la fin d'un texte en en ayant lu sans difficulté chaque mot et chaque phrase, mais qui n'a pas compris cet écrit. C'est à cette étape qu'intervient la problématique de l'intelligibilité, qui fait appel à la cohérence d'un texte, soit à son interprétabilité ainsi qu'à sa représentabilité. En effet, le lecteur doit concevoir une représentation mentale du texte sous forme de « schémas mentaux[8] ».

7. Bertrand Labasse, « Lisibilité et pertinence : ce que la psychologie cognitive peut apprendre à l'écriture de presse », *Études de presse – Les notes du CNDI*, vol. 1, n° 3, 2004, p. 2.

8. *Id.*, « La lisibilité rédactionnelle : fondements et perspectives », *Communication & langages*, n° 121, 1999, p. 98.

Les obstacles visuels à la lecture

Les obstacles visuels à la lecture des œuvres numériques de Goldsmith et de Calle rendent illisible l'écrit à un niveau perceptuel, c'est-à-dire que c'est par un empêchement dans la visibilité du texte que celui-ci se dérobe à l'internaute. Bien que pour lire *Soliloquy* il faille s'aider des impératifs de cohérence et de représentabilité afin de reconstituer les réseaux de sens du texte, l'obstacle à la lecture ressort de l'aperception visuelle. Cette inaccessibilité du langage provient des propriétés visuelles et dynamiques des œuvres numériques, alors que les textes imprimés étaient parfaitement lisibles. Or, ces dispositifs visuels et mobiles reprennent la composante mécanique de la contrainte. *Soliloquy* fait partager à l'internaute les conditions d'appréhension du langage par Goldsmith lorsqu'il se transforme en agent mécanique au cours de sa procédure et qu'il commence à transcrire d'une manière systématique toutes les sonorités présentes dans l'enregistrement. L'affichage spatial des fragments de textes dans *Fidget*, de même que leurs conditions de déplacement, proviennent à la fois du lipogramme et de la contrainte référentielle. Le dispositif visuel répond par conséquent aux deux facteurs mécaniques de l'écriture contrainte : le retrait de la subjectivité et l'absence de tout critère sélectif au cours de la description. Dans *20 ans après*, le redoublement objectif du texte du journal intime de Calle, par les mutations de son signifiant, répond au redoublement objectif que réalise le rapport du détective, d'où le transfert de ce document en annexe. Son utilité, qui était de toujours faire correspondre une page exposant la subjectivité de Calle à une page exposant son objectivation, est désormais abrogée, puisque cette alternance est réalisée par la spectacularisation du texte qui anticipe la lecture, l'accompagne ou la suit.

Par conséquent, ces dispositifs électroniques intensifient la mécanicité manifestée au cœur de la contrainte. Issus de la contrainte, ces environnements visuels empêchent la lecture du texte. La contrainte connaît une translation : de genèse du texte, elle devient, sous sa forme visuelle et dynamique, une difficulté à accéder à cet écrit. La mécanicité de la contrainte a pris le pas sur le langage. Ce n'est pas le texte qui disparaît dans l'illisibilité mais, plus radicalement, le langage. En effet, dans les œuvres algorithmiques, la lisibilité lexicale est réalisable à

condition de décoder l'interférence, et même lorsque le codage rend indéchiffrable l'écrit dans les générateurs de Cayley, on peut encore reconnaître les lettres qui le composent.

L'enregistrement et la représentation

Cette accessibilité du langage, même réduit à une portion infime, est rendue impossible par l'invisibilité dans *Soliloquy*, par la mobilité des fragments ou leur encombrement sur l'écran de *Fidget*, par tous les artifices de dérobement du texte que l'internaute doit déjouer dans *20 ans après*. Le rapport destructeur au langage qu'installe l'illisibilité récurrente de ces écrans est complété, dans *Soliloquy* numérique, par un désintérêt pour le signifié, doublant celui qui caractérise la phase de transcription. L'apparence uniforme de l'interface et le mode d'interactivité ne varient jamais en quelque endroit du texte, laissant dans l'ombre tout mouvement narratif. Le recouvrement du texte entier par une même surface graphique réactive réplique à l'indifférence du copiste à l'égard de la signification de ce qu'il porte sur la page, alors que sa fidèle transcription des moindres scories et répétitions de l'oral pourrait mettre en danger l'intelligibilité de l'enregistrement. Une nette défiance à l'égard du langage est perceptible : les éléments sonores, telles onomatopées et marques d'hésitation, ont le même degré d'importance que les mots. Dans cette forme de transcription point une réticence à toute conversion de l'enregistrement sonore en une séquence de langage qui soit entièrement compréhensible et qui serait, du coup, nettoyée de son apparence d'immédiateté. Si une réécriture avait pris place, l'enregistrement de soi qu'a réalisé Goldsmith aurait été sérieusement mis en péril : l'homme est présent dans ses onomatopées et sonorités autant que dans les mots qu'il énonce. *Soliloquy* est donc une tentative de faire entendre un homme par-delà le langage, de transporter sa personnalité dans toute son authenticité, sans que les normes langagières réfractent ce référent.

Les présupposés de *Fidget* font apparaître une même conception du langage, qui est atrophié de tous ses éléments non nominatifs. Cette réduction a pour effet de rendre la description plus efficace à traquer le moindre mouvement corporel, mais également l'auteur s'assure ainsi que le langage ne se référera qu'à son corps. Dans le dispositif original

de *20 ans après*, l'alternance entre une page du journal intime de Calle, puis une page du détective, peut être pensée, étant donné cet ordre invariable, comme une récusation de la capacité de Calle à se décrire par son langage subjectif et un appel à une perception objective d'elle-même, à une « confirmation d'existence » (*TA*, 32, ma traduction). Cette confirmation se produit grâce à un langage épuré de tout caractère connotatif, où tout ce qui est décrit est présenté au premier degré, sans symbolisation ni interprétation. Ce langage au plus près des choses énonce sa propre hostilité au mode verbal de description par la nécessité du recours aux photographies : le détective tente d'écrire quelque chose qui tient plus du cliché photographique que du langage. Là encore est discernable le même enjeu que dans *Soliloquy* et *Fidget* : un référent doit se rendre présent dans l'écriture aux moindres frais du langage, c'est-à-dire en limitant le plus possible ses effets déformants.

Or, à la base des œuvres de Goldsmith et de Calle se trouvent des enregistrements : sonores dans *Soliloquy* et *Fidget*, photographique dans *20 ans après*. Par définition, un enregistrement est indifférent à la notion de représentation : une caméra vidéo capte tout ce qui se produit à un endroit sans pouvoir délivrer une interprétation de ces images. C'est l'écueil qu'a rencontré Sophie Calle lorsqu'elle voulut concevoir une représentation à partir d'images vidéo recueillies par une banque qui filmait les clients faisant usage d'un guichet automatique. Dans son ouvrage *En finir*, l'artiste rend compte de toutes ses tentatives, sur une période de quinze années, pour faire aboutir une représentation à partir de ces enregistrements. Comme ces images vidéo avaient pour fonction d'effectuer une surveillance, toute notion de représentation en était exclue, aucune démarche créative n'ayant présidé à la prise d'images. Calle tenta d'écrire un texte à partir de ces images, mais échoua à conférer une unité à cette dispersion d'images à but probatoire : « Les images étaient magnifiques mais je pensais que si je les utilisais juste comme des documents appropriés, sans ajouter quelque chose de moi, je serais en train de trahir mon propre style. J'avais besoin d'une idée pour aller avec tous ces visages[9]. » Deux principes distincts se font face, leur extériorité réciproque prévenant toute hybridité : l'image vidéo a

9. Sophie Calle, *Sophie Calle: m'as-tu vue*, Munich, Prestel, 2003, non paginé. Ma traduction.

une fonction de surveillance, captant successivement des images sans lien entre elles, alors que Calle tente par le texte d'intégrer ces images dans une unité thématique. Le document probatoire n'est pas conçu pour s'intégrer à une expression synthétique, sa finalité n'étant pas la construction d'une œuvre d'art.

Or, c'est bien dans le régime de la preuve que l'enregistrement trouve sa source, comme en atteste son utilisation dans les cours de justice. Dans son article consacré à l'usage de l'image pendant le procès de Nuremberg, Christian Delage montre que les films réalisés dans les camps de concentration furent considérés comme la preuve irréfutable que le génocide avait pris place. Les opérateurs de caméra avaient toutefois été placés devant un dilemme lorsqu'ils durent filmer les camps tout de suite après leur libération, alors que l'horreur était encore visible : devaient-ils effectuer un montage des images ou réaliser une prise de vue continue, sans interruption, en intégrant tout le visible jusqu'au moindre détail, ce que l'on appelle un plan-séquence en vocabulaire cinématographique ? La seconde option fut choisie, car « le plan-séquence, par sa visée continue et panoptique, était [...] considéré comme étant le plus respectueux de l'événement filmé, empêchant qu'un point de vue ou un montage postérieur en altère la texture[10] ».

C'est l'impératif d'exhaustivité qui garantit qu'il y a eu enregistrement et non représentation. L'exhaustivité est anti-représentative, car la représentation émerge d'une sélection dans le matériel disponible à l'artiste ou au réalisateur de cinéma. Sophie Calle devait, pour aboutir à une œuvre d'art, faire un choix parmi les images de vidéosurveillance, mais leur usage premier interdit à l'auteure d'en dégager une signifiance. Les réalisateurs de cinéma présents au moment de l'ouverture des camps de concentration ne pouvaient sélectionner les images, sans quoi ils auraient abouti à un récit et non à un enregistrement : « Côté américain, grâce au professionnalisme des équipes de reportage et à la nécessité de faire figurer à l'image les soldats témoins des atrocités commises, une sorte de montage était fait en direct, la durée des plans et la taille des cadres devant permettre de construire sur-le-champ un récit inspiré des codes d'écriture du système hollywoodien

10. Christian Delage, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, nº 72, 2001, p. 72.

(alternance de plans larges et rapprochés, narration d'une histoire, centrée sur des individus, dramaturgie le plus souvent tendue vers un dénouement teinté d'optimisme)[11]. » Ces derniers réalisateurs, en narrativisant le documentaire, prennent le risque du discrédit, alors que l'horreur nazie semble incroyable à l'opinion publique de 1945. Le choix que font ces opérateurs de cinéma est de produire des images en fonction du récepteur, qui est l'Américain moyen contemplant les images d'actualité avant le commencement d'un film hollywoodien.

Outre leur forme exhaustive caractéristique de l'enregistrement, les textes de Goldsmith et de Calle en comportent la visée, qui est de porter témoignage. La force testimoniale de l'enregistrement provient du crédit accordé à la captation de l'image ou du son par des moyens techniques. *Soliloquy* répond à cette validation, car les propos de Goldsmith sont saisis de manière impromptue, au sein d'échanges interpersonnels : l'enregistrement sonore est dès lors une archive de ces situations communicationnelles. *Fidget* échappe à une telle dimension probatoire, l'auteur ayant eu recours au magnétophone comme à un stylo. Or, les descriptions de *Fidget* sont avant tout d'ordre visuel, car les éléments corporels qui sont des sujets phrastiques sont par ailleurs dépourvus d'autonomie, puisqu'ils sont dénués de sensations. Autrement dit, ces éléments corporels sont décrits en leurs mouvements selon un angle tout à fait extérieur, qui est un point de vue visuel. Cette proximité du texte avec le régime du visuel est soulignée par le dispositif électronique, où les fragments textuels rendent compte visuellement des propriétés du corps décrit : leur dispersion sur l'écran est celle des actions corporelles prenant place dans le même instant dans l'ensemble de l'organisme. Dans *20 ans après*, le texte est soumis à la même détermination visuelle, le rapport du détective étant une extension de l'image photographique : cet écrit tend à la même neutralité que la photographie, tout en s'inscrivant uniquement dans le registre du visible. S'interdisant tout commentaire, le détective ne fait participer le langage que dans la mesure où il peut adhérer à ce qu'il voit. *Fidget* et *20 ans après* sont donc des enregistrements visuels paradoxaux, puisqu'ils sont véhiculés par le langage.

Dans le cas du film sur les camps de concentration, l'intervention d'un filtre provenait des possibilités offertes lors du montage. Goldsmith et le

11. *Ibid.*

détective de Calle font face à un filtre plus dense que la sélection des images, car le langage est une médiation, n'ayant pas comme l'image une dimension probatoire et de simple enregistrement. C'est pour cette raison que les œuvres de Goldsmith et de Calle se défient du langage, qui peut affecter la présentation du référent capté. Pour que ce témoignage puisse avoir lieu, le référent doit traverser l'épaisseur de la représentation, d'où l'impossibilité de retoucher les résultats de l'enregistrement. Ces textes sont traversés par une conception du langage qui le voit comme une obstruction à la réalité ultime de l'être : il faut tenter de le circonscrire, de le contourner. En même temps, le langage est le meilleur viatique afin d'exprimer ce sur quoi Goldsmith et Calle veulent porter témoignage. Nul appareil d'enregistrement visuel n'aurait pu saisir les micro-événements relatés dans *Fidget*, le détective suivant Calle n'aurait pu rendre compte de ses faits et gestes uniquement par des photos. L'enregistrement de *Soliloquy* déborde le domaine du langage en incluant des éléments qui lui sont étrangers, qui le parasitent en ralentissant la compréhension de la transcription, mais cet apport trouble et qui sème la confusion ne nie pas l'importance du verbe. Plutôt que par une hostilité au langage, ces procédures sont marquées par des stratégies réductrices à son endroit, telles la restriction du texte de *Fidget* à des éléments nominatifs et l'expurgation par le détective de tout trait connotatif dans le rapport de *20 ans après*. Ou encore, ces procédures se montreront accueillantes à des vecteurs parasitaires comme dans *Soliloquy*. L'adaptation numérique isole le principe contraignant travaillant le texte pour le rendre prééminent par rapport à l'écrit, ce qui est une manière de prendre parti par rapport au paradoxe inhérent à une tentative de rendre transparent le langage au cours d'une entreprise d'écriture. Le dispositif visuel et dynamique offre des formes de dépassement du langage qui n'étaient que virtuelles dans le procédé d'écriture : l'écrivain peut désormais investir des matériaux qui lui étaient interdits et s'essayer à des langages symboliques qui répondent mieux à son ambition de se départir du verbal.

Le langage machinique et le texte approprié

Il en va autrement dans les œuvres algorithmiques, où le rapport au langage est profondément distinct de celui des textes contraints transmédiatisés. Les générateurs de Cayley, lorsqu'ils rendent discernable le

texte approprié derrière le codage, fragmentent un peu plus ce qui était déjà un fragment : on ne lit souvent qu'une strophe sur quatre. En utilisant les critères de lisibilité de Bertrand Labasse, on constate que le lexique et la séquence sont perceptibles au cours de ces phases où le texte approprié fait surface derrière le code. Le lecteur peut percevoir une cohérence et se représenter un schéma mental à partir de chaque strophe, ces fragments retenant un sens même s'ils sont isolés, mais cette construction du sens ne permet en rien de comprendre le contexte d'origine des fragments. Lorsque le générateur prévient toute reconnaissance du texte approprié, la lisibilité lexico-syntaxique est compromise. Ne sont lisibles que les proximités avec des langues connues : le fragment de texte a laissé place à une illisibilité qui ressortit encore partiellement au langage, puisqu'on peut reconnaître des successions de lettres. Simon Biggs relève l'asémioticité de ces simili-langues privées de signifié[12]. Pour Bertrand Gervais, l'asémioticité n'est pas une forme d'illisibilité, car aucun signe n'est alors repérable : « nous ne sommes plus dans le registre des signes. Il n'y a plus illisibilité, mais *asémioticité*[13]. » Selon Gervais, l'illisibilité est sous-tendue par la notion de manque, car c'est l'objet sur lequel pointait le signe qui s'est désintégré. Cet auteur donne des exemples de signes privés de leurs référents : les hiéroglyphes égyptiens avant qu'ils ne soient décryptés, un mot inconnu entendu par l'enfant Claudine dans un roman de Colette[14], un terme dont le sens échappe au narrateur de la nouvelle de Maurice Blanchot intitulée *Le dernier mot*[15]. Chaque fois, bien que le signe soit cerné du plus profond mystère, il est perçu par le destinataire comme motivé par un objet du monde insaisissable : « L'illisibilité est une situation déficitaire : il y a un manque, qui doit être résolu[16]. » Les générateurs de Cayley effectuent un mouvement de balancier entre des stades d'illisibilité, définis par le manque, et une asémioticité en rupture avec tout référent. Alors qu'une strophe se décompose progressive-

12. Simon Biggs, « Transculturation, transliteracy and generative poetics », http://www.slideshare.net/ixdasp/transculturation-transliteracy-and-generative-poetics.

13. Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n° 3, « L'illisible », janvier 1999, p. 206.

14. Colette, *La maison de Claudine*, Paris, Hachette, 1960.

15. Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

16. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 206.

ment, les éléments épars qui ne sont déjà plus reconnaissables sont encore sous le régime de l'illisibilité, car ils sont autant de trous dans un texte déchiffrable. Ces éléments sont donc perçus comme dépourvus de référent. Ce n'est que lorsque la décomposition est achevée et que, selon la terminologie de l'auteur, le texte approprié *coule*, que l'illisibilité se mue en asémioticité, le langage généré ne pointant sur aucun objet du monde.

L'écran central de *RNY*, étant donné qu'il affiche un roman terme à terme, est lisible lexicalement mais prévient la formation de toute séquence. Toutefois, le générateur de texte présent sur l'écran droit de *RNY* satisfait à des critères complexes de lisibilité, car on peut établir une cohérence à partir de ces fragments de sorte qu'un récit émerge et donc un schéma mental dans la perception du lecteur. Or, cet écran occupe une place à part dans le dispositif, car il en est chronologiquement distinct, ce générateur ayant été ajouté six ans après la première mise en ligne de *RNY*.

L'incompréhensibilité ou l'inintelligibilité ont la même conséquence : aucun texte n'émerge des algorithmes, seulement un langage plus ou moins déformé. À cette impossible construction textuelle s'ajoute une distribution aléatoire et fragmentaire des textes appropriés : le texte d'origine est écrasé sans que n'émerge aucun texte nouveau. Cette particularité distingue les œuvres étudiées de nombre de générateurs dont le but est de proposer un texte compréhensible, comme c'est le cas avec les créations de Jean-Pierre Balpe. Alors qu'un anti-langage s'affirmait dans les œuvres numériques de Goldsmith et de Calle, l'illisibilité des productions algorithmiques a pour objet de dissoudre le texte. Aucun texte n'émergeant, la lecture se focalise sur les effets d'interférence avec les textes appropriés. Avec les générateurs de Cayley, on cesse, lors de la phase d'illisibilité, de reconnaître le texte approprié pour s'intéresser à l'ersatz de langage formé par le *transliteral morphing*. De même, l'écran central et l'écran gauche de *RNY* appellent le lecteur à régler son attention sur la disjonction entre les termes et les images générées. En dissolvant le texte humain et en interdisant son remplacement par une autre forme textuelle, le programmeur remplace le langage humain par une production dont les diverses formes d'illisibilité donnent à voir quelque chose qui, tout en ressortissant encore au langage par certains de ses éléments, semble venir d'ailleurs.

Dans chaque cas, le lecteur est chassé d'une dimension importante ou fondamentale de l'écrit : du langage dans les œuvres de Goldsmith et de Calle, du texte dans les algorithmes. Ces deux formes de destruction de l'écrit sont des représentations mécanistes d'une création faisant l'économie de caractéristiques humaines, telles la capacité de choix, l'existence subjective individuelle et la construction du sens. Le lecteur est par conséquent positionné face à quelque chose qui ne lui appartient pas, mais qu'il va tenter de rétablir dans l'ordre humain : il va partir à la conquête du langage dans les dispositifs visuels et tenter de percevoir le texte approprié derrière ces déformations. En ce sens, les représentations mécanistes des œuvres numériques sont des catalyseurs de résistance lectorale. Cette résistance a pour vecteur l'interactivité dans les œuvres de Goldsmith et de Calle ; dans les œuvres algorithmiques, elle se manifeste en invitant le lecteur au décodage. En même temps persiste une deuxième option pour le lecteur, qui est de se laisser fasciner par le spectacle visuel, de lire le langage machinique pour ce qu'il est, et non pour ce qu'il recèle d'humanité captive.

Le langage machinique en tant que schème lectoral

Ces deux formes d'abandon au dispositif numérique sont profondément divergentes, car la première implique un renoncement à la lecture au bénéfice d'une contemplation de traits iconiques, alors que les algorithmes font persister la possibilité d'une lecture. Tandis que le dispositif des œuvres numériques de Goldsmith et de Calle est fondé sur une hostilité au langage, les algorithmes proposent plutôt une substitution de langages, du texte approprié à l'interférence du générateur. Un glissement linguistique est opéré, du système conventionnel de la langue à un système d'organisation spécifique à l'algorithme. Le renoncement de l'internaute, en raison des difficultés à décoder ces interférences, à lire le texte présent derrière ce brouillage, est l'occasion d'une lecture régulée par le système linguistique algorithmique. Renonçant à décrypter l'interférence, l'internaute décentre sa lecture depuis le texte de l'auteur humain vers le langage machinique. Ce transfert s'accomplit dès lors que l'internaute ne pense plus en termes d'interférence mais plutôt de langage. Ce changement est une transformation conceptuelle, car la production machinique n'est plus définie par son

origine textuelle, mais par son identité linguistique : la langue générée devient un espace autonome. Cet affranchissement à l'égard du texte approprié au cours de la lecture implique également que le langage généré n'est plus perçu comme l'indice d'un manque, ce qui, selon Gervais, on l'a vu plus haut, définit l'illisibilité.

Les productions génératives ressemblent à des langages inconnus tout en cessant de fonctionner comme des langages humains. Au contraire d'un langage illisible, qui est perçu dans une perspective sémantique en tant que trace de sens, ces productions asémiotiques sont une manière de langage abstrait, car le lecteur les appréhende sans considération pour la notion de référent. Cette abstraction est une propriété de la machine, la perte de sens étant l'ultime achèvement des générateurs de Cayley. Le sens est dès lors une qualité humaine dont la dissolution signale l'appropriation du langage par la machine. La désagrégation du signe est l'apanage seul des générateurs de Cayley, tandis que l'œuvre de Chatonsky fait intervenir des suites de mots dont le référent est reconnaissable. Selon les catégories d'illisibilité de Labasse, c'est alors l'intelligibilité et la représentation qu'il est impossible de construire.

Tandis que les dispositifs numériques de Goldsmith et de Calle installent le lecteur dans un rapport antagoniste avec un obstacle visuel dissimulant du langage, les algorithmes encouragent une sujétion du lecteur à leur langage. Les dispositifs visuels de Goldsmith et de Calle placent l'internaute dans une seule modalité lectorale : le lecteur doit gagner du langage sur l'obstacle visuel. Les algorithmes installent deux modalités de lecture : soit par décryptage du code pour accéder au texte approprié, soit par la lecture de l'interférence appréhendée en tant que langage. L'imposition d'une seule modalité lectorale par les œuvres numériques de Goldsmith et de Calle a pour conséquence que le lecteur a un rôle symbolique unique : il est un actant humain tentant, souvent par l'interactivité, d'arracher du langage à une symbolique visuelle et dynamique représentant la mécanicité de la contrainte. Ce rôle imparti au lecteur et qui fait de lui un homme en lutte contre la machine est également proposé au lecteur des générateurs, mais dans ce dernier cas, l'internaute peut renoncer à une telle forme de réaction au dispositif électronique.

Décentrant la lecture depuis l'interférence vers le langage, voire depuis le signe vers l'écrit asémiotique, le lecteur endosse alors, au

même titre que l'auteur, une identité machinique, car il accepte le système linguistique de la machine, sur lequel il régule sa perception de l'œuvre. Les symboles visuels, dans les œuvres numériques de Goldsmith et de Calle, sont des représentations mécanistes qui enferment l'internaute dans la situation antagoniste d'un acteur humain, tandis que les œuvres algorithmiques enjoignent à leurs lecteurs de fusionner dans une identité machinique imaginaire. Le lecteur devient « mécanique » dans la mesure où il se laisse dicter les modalités de sa lecture par la machine et renonce à ses propres critères de sens, jusqu'à faire abstraction de toute possibilité de sens.

Bien que Bertrand Gervais situe l'illisibilité dans la faillite du signe à évoquer son référent d'origine, ce qui tend à exclure les œuvres de ce corpus où les mots sont identifiables, je serais tenté d'extrapoler à partir de la notion de manque développée par cet auteur. Selon Gervais, le manque du référent définit l'illisibilité du signe ; de la même façon, le langage machinique, lorsqu'il est lu afin d'être décodé, est dans un premier temps appréhendé en tant qu'écrit brouillé à partir duquel l'internaute devra reconstituer le texte de référence. Même lorsque les mots sont reconnaissables et qu'il y a alors une certaine forme de lisibilité, l'internaute tente de reconstituer la séquence du texte d'origine. Par conséquent, le manque fondateur de l'illisibilité est là encore déterminant dans l'appréhension de l'œuvre. Lorsque le lecteur ne s'intéresse plus au texte manquant, mais à l'écrit transformé envisagé en lui-même, la notion d'illisibilité cesse d'être pertinente. On passe en effet de l'illisibilité du texte approprié soumis à des interférences à la lisibilité de l'écrit algorithmique : l'activité de l'internaute n'est plus déterminée par un texte originel rendu opaque, mais par un écrit dont l'étrangeté attise l'intérêt. Ce passage de l'illisible au lisible, soit d'une lecture définie par le manque d'un texte de référence à une lecture centrée sur l'écrit machinique, est révélateur d'une réorientation cognitive : l'internaute en question adopte comme critères de lecture les spécificités du générateur, ce nouveau type de lecture pouvant être considéré comme mécanique, puisqu'il suspend les habitudes humaines.

Si une telle réduction à ce rôle d'agent mécanique est réalisable, c'est parce que le générateur réorganise le support fondamental de la communication humaine : le langage. Dans chacun des langages générés subsistent assez d'éléments linguistiques reconnaissables pour que le

lecteur puisse quitter le décryptage de l'interférence afin de s'investir dans le langage de la machine, même les générateurs asémiotiques faisant intervenir les fondements de l'écriture que sont les lettres et attirant le lecteur par l'émulation d'une langue inconnue. À la défiance à l'égard du langage contenue dans l'activité d'enregistrement formant les œuvres de Goldsmith et de Calle, les auteurs des algorithmes répliquent par la formation d'un langage assez captivant pour décentrer l'attention du lecteur depuis le texte humain vers la production générée.

Entre texte contraint transmédiatisé et algorithme

L'illisibilité caractéristique de l'ensemble des œuvres du corpus est en grande partie liée à la dimension visuelle de celles-ci, qui est un obstacle dans les textes contraints transmédiatisés, et accompagne la construction de l'interférence dans les algorithmes. L'organisation du visuel dans ces deux types d'œuvres correspond à l'enjeu que recèle chacune de ces catégories de créations. Ainsi le langage connaît-il souvent un espace dédié dans les œuvres algorithmiques, la lecture étant voulue par ces dispositifs : l'écran iconique est très clairement distinct de l'écran textuel dans les créations de Cayley, de même que dans *RNY*. Lorsque le langage s'impressionne sur l'image de l'écran gauche de *RNY*, l'écrit se détache parfaitement de l'iconique. Annette Béguin-Verbrugge souligne l'importance des bords du texte afin que celui-ci soit reconnu comme entité : « C'est par ses bords matériels qu'intuitivement, on définit le texte comme une unité : par les paragraphes, par la page, par les marges[17]. » Ces bords sont utilisés par Cayley et Chatonsky. De même, l'iconicité en rupture avec le texte de *RNY* reconnaît à l'image une autonomie allant jusqu'à la rupture. Dans les algorithmes, le visuel n'est pas seulement reconnu dans un espace distinct sous forme écranique, il est aussi distinct conceptuellement du texte.

Cette séparation permet au visuel de proposer soit une lecture autre de l'interférence, soit une formation de l'interférence. L'écran iconique de Cayley, en raison de son altérité radicale par rapport au langage,

17. Annette Béguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

permet d'en reconnaître des particularités indiscernables au niveau de la lecture : l'aberration spatiale du texte et sa composition linguistique. Dans *RNY*, le rôle de l'image est autre : elle crée l'interférence. Or, c'est la seule œuvre générative qui ne comprenne pas une transformation linguistique du texte approprié, mais qui en défasse la séquence par son mode d'affichage. L'image, autonome au langage, défait le texte approprié en le mêlant d'une iconicité qui le met en déroute.

Cela n'est pas vrai des œuvres numériques de Goldsmith et de Calle, où l'image fusionne avec le texte d'un point de vue à la fois physique et conceptuel. Dans *Soliloquy*, l'interface graphique est aussi une surface d'inscription, alors même qu'elle exprime une propriété matérielle du langage, c'est-à-dire son importance spatiale, son volume. Dans *Fidget* et *20 ans après*, est observable le même phénomène d'indistinction à la fois physique et conceptuelle entre texte et image. La spécificité de ces deux œuvres, par rapport à *Soliloquy*, est que le signifiant du texte est affecté visuellement : l'écrit devient une image. La visualisation du signifiant rejoint conceptuellement le signifié du texte : les propriétés mobiles et de répartition spatiale des fragments textuels dans *Fidget* sont aussi des points de vue sur le texte. Dans *20 ans après*, des propriétés comparables à *Fidget* jouent un rôle dans l'œuvre textuelle, en émulant l'entreprise d'objectivation du sujet Calle par le détective, ce qui a pour conséquence de reléguer le rapport du détective dans une zone exogène, sous forme d'annexe. Étant dépourvue de bordures qui seraient autant de frontières entre le visuel et le texte, l'image mange l'espace textuel : « Mais le cadre est aussi, et plus fondamentalement, ce qui manifeste la clôture de l'image, sa non-illimitation[18]. » Or, nous l'avons observé précédemment, l'enregistrement, qui est à l'origine de la mécanicité, dévore la représentation dans les textes contraints.

Dans *Fidget* et *20 ans après*, cet enregistrement tente de capter des faits visuels par l'intermédiaire du langage. C'est précisément dans ces œuvres que le texte est transformé en image. *Soliloquy*, qui découle d'un enregistrement sonore, est fondé sur un autre rapport à l'image : l'espace visuel chasse l'écrit. Le rapport au langage y est différent, car la surface graphique symbolise non pas l'enregistrement, mais le rapport de l'auteur à cette captation. Le texte contraint avait pour visée de

18. Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 109.

faire passer l'ensemble de l'enregistrement dans le domaine du visible, mais *Soliloquy* numérique est situé au début de la démarche contraignante, lorsque le scribe se débat avec quelques bribes de l'enregistrement. C'est parce que, dans *Soliloquy* électronique, la symbolique numérique n'est pas une transposition directe de la notion d'enregistrement, mais du rapport à celui-ci, que le langage ne devient pas de l'image. Le rapport conflictuel à l'enregistrement devient une antinomie radicale entre l'image et le langage.

La mise en cause de postulats linguistiques et culturels

L'objet graphique recouvrant les textes numériques de Goldsmith et de Calle propose une image dont la valeur repose sur l'origine textuelle. Lorsque Marcel Broodthaers déclare pratiquer un art fondé sur le « mot zéro[19] », cette définition s'approche du langage rongé d'iconicité de ces œuvres. L'internaute, s'il renonce à débusquer les éléments verbaux survivants, se fait spectateur d'une image née du langage. Lyotard réalise un chemin comparable lorsqu'il traduit l'alphabet sous forme de lignes picturales :

> Prenez la lettre N. C'est une figure formée de l'articulation de trois segments de droite. Prenez A : même définition. C'est seulement par le mode de composition des segments que les deux lettres se distinguent : la nature et le nombre des éléments constitutifs sont identiques. Or, ce mode de composition ne fait-il pas appel à des relations de déplacement du texte sous l'œil du lecteur, donc à des propriétés figurales ? (*DF*, 212)

Décomposant le langage en autant d'agrégations linéales, Lyotard restitue la sphère de l'écrit à sa perception par le petit enfant. Celui-ci, lorsqu'il aborde le langage écrit, y reconnaît en premier lieu des objets graphiques. L'acquisition de la langue écrite dissout l'aspect figural des lettres, cette translation cognitive abrogeant l'énigme première de ces mystérieux dessins. Face à l'énigme graphique posée par les situations d'illisibilité de *Soliloquy*, *Figdet* et *20 ans après*, l'internaute est retourné à une virginité cognitive qui s'est déposée en sa mémoire la plus ancienne. Il est redevenu l'observateur médusé d'une image dont il sait, à l'instar de l'enfant, qu'elle contient quelque chose d'éminemment signifiant, ce

19. Marcel Broodthaers, « Dix mille francs de récompense », *op. cit.*, p. 64.

sens n'étant toutefois perceptible que selon un autre niveau sémiotique.

L'énigme graphique, constituée par le brouillage iconique du langage dans les œuvres numériques de Goldsmith et de Calle et par son ressourcement au mystère originel de l'écrit, voisine avec les langues inconnues surgies des générateurs. Craig Dworkin, en rendant compte de l'émotion ressentie par un lecteur parvenant à décrypter un fragment de texte hors d'une œuvre gagnée par une confusion figurale, souligne la proximité de cette perte de repères avec la perception d'une langue inconnue : « Ce moment de reconnaissance s'approche du vertige excitant éprouvé lors de la rencontre d'une langue inconnue dont on ne comprend pas l'écriture, ce qui a intrigué beaucoup d'écrivains ayant tenté, selon la proposition de Wittgenstein, d'"imaginer un code arbitraire" » (*RI*, 81, ma traduction). Craig Dworkin prend pour exemples les écritures imaginaires dessinées par Henri Michaux ou les logogrammes de Christian Dotremont. Pourtant, un choc semblable peut naître de la confrontation avec une langue inconnue organisée par des lettres latines, l'inquiétude surgie d'une telle aperception pouvant d'ailleurs être plus profonde que celle occasionnée par un système écrit complètement étranger. En effet, une partie de l'écrit est lisible à son échelle granulaire, sans que les niveaux supérieurs du langage soient accessibles.

Les langues asémiotiques de Cayley ont un tel effet car c'est également une énigme que nous livrent ces écrans, fondée là encore sur une inquiétude liée au langage écrit. Fuyant le sens, le langage prend un goût de cendres, n'étant que le vestige de ce qu'il fut. Cette destruction, comme il a été souligné plus haut, ne relève pas d'une même dynamique entre les œuvres iconiques de Goldsmith et de Calle, et les générateurs textuels, chacune de ces catégories organisant une situation d'illisibilité différente. Les langages algorithmiques proposent des langues autonomes car nettoyées de toute référentialité. Même lorsque les mots en sont lisibles, ces langues perdent tout sémantisme en raison de leurs séquences aberrantes. L'énigme linguistique que dispensent les générateurs est celle d'un langage captif d'une complète autoféréntialité. En effet, ne faisant jamais sens, les productions algorithmiques ne désignent jamais de référent exogène, mais renvoient uniquement au fonctionnement du générateur. À l'instar des objets

graphiques de Goldsmith et de Calle, les œuvres algorithmiques font surgir une inquiétude née du langage, quoique d'une nature différente. Cette deuxième forme d'énigme trouve sa source dans l'impossibilité pour le langage de s'extraire de lui-même afin de certifier en s'appuyant sur une certitude épistémologique. Les processus de traduction opérés entre des langues aux origines distinctes soulignent l'incompatibilité des taxonomies, les termes de chaque langue n'ayant souvent aucun équivalent parfait dans l'autre langue, seulement un équivalent approximatif. Tout comme Saussure avait démontré l'arbitraire du signe, l'anthropologue Roy Wagner a souligné le caractère artificiel du langage : « Les éléments et distinctions du langage ne sont pas intrinsèquement signifiants, bien qu'ils puissent être utilisés pour susciter du sens […][20]. » Lorsque John Cayley approprie les textes sur la traduction de Walter Benjamin, il place à l'avant-plan la conception d'un langage ne communiquant que lui-même proposée par le philosophe allemand. L'autoréférentialité constitutive du langage rencontre dans les productions asémantiques des générateurs un exemple multiplié de cet écueil. En creusant l'écart entre le langage et le monde jusqu'à en déclarer le divorce, les générateurs exacerbent cette dichotomie souterraine, oubliée dans l'utilisation utilitaire du verbe. Comme avec les objets graphiques de Goldsmith et de Calle, le caractère inquiétant du langage dans les générateurs provient de ce que l'on ne sait pas ce qu'il signifie.

Les objets graphiques numériques et les langages algorithmiques réactivent deux énigmes lovées dans le langage, à savoir son identité graphique première et l'incertitude de sa référentialité. Le premier mystère est éclairci dès l'acquisition du système de l'écrit au cours de l'enfance. L'interrogation sur la référentialité du langage naît au cours de l'intégration cognitive des mots, ou à l'âge adulte lors d'une rencontre avec le vocabulaire d'une langue étrangère.

Le lecteur implicite des œuvres numériques du corpus est un être dominé par le langage dans la mesure où il ne peut souvent pas lui conférer un sens. Que ce langage soit présent sous forme d'une trace iconique ou d'une langue absurde, toute dimension de contrôle échappe

20. Roy Wagner, *The invention of culture*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1975, p. 106. Ma traduction.

à l'internaute à partir du moment où une situation d'illisibilité est construite. Le scripteur de l'*uncreative writing* est pareillement entouré de langage sans pour autant avoir de prise sur ce phénomène. Parce qu'il est source et condition de notre perception du monde, le langage nous définit tout en nous limitant selon sa propre logique, comme le signale Ollivier Dyens :

> Le langage produit le monde et nous en offre son miroir ; il génère le monde et nous oblige à le saisir par les mots, les phrases, la syntaxe. Et plus nous cherchons à plonger en ce monde, plus le langage devient essentiel ; plus le langage devient essentiel, plus le monde se dévoile en tant que langage ; plus le monde devient langage et plus nous sombrons dans l'absurde ; plus nous sombrons dans l'absurde, plus le langage nous en semble la seule bouée[21].

Cette aliénation par rapport au langage n'est concevable que parce que nous ne l'avons pas créé, mais qu'il nous a été transmis. La question de la transmission évoque immédiatement celle du contrôle. Du fait de cette transmission, nous sommes constamment habités par la peur de ne pas savoir utiliser le langage, de commettre des erreurs, mais aussi de ne pouvoir véhiculer par les mots ce que nous ressentons. L'énigme posée par le langage, c'est la question de la transmission. Deux séries d'interrogations naissent de cette transmission, la première étant : avons-nous correctement acquis le langage, dans quelle mesure nous appartient-il ? Avons-nous réussi à l'approprier à nos propres fins ? Pouvons-nous acquérir le langage ? Telle est l'interrogation de l'enfant devant l'objet graphique qui n'est pas encore devenu du langage, et qui est restituée par les brouillages iconiques du langage dans les œuvres de Goldsmith et de Calle. La deuxième interrogation liée à la transmission du langage est celle-ci : pouvons-nous contrôler le langage ou sommes-nous contrôlés par lui ? Tel est le questionnement suscité par le caractère problématique de la référentialité, et que les générateurs ressourcent au cours de leur dissipation du sens. En effet, lorsque l'internaute résiste aux interférences linguistiques ou s'y abandonne, l'enjeu du contrôle est déterminant face à ces dispositifs électroniques.

21. Ollivier Dyens, « L'inconcevable du vivant : infection et langage » ; ce texte n'est plus disponible.

Rita Raley établit que l'interférence au cours de la transmission est la visée du *codework*. Dans ce contexte, cette auteure se réfère à la communication électronique d'un message, mais, dans un sens plus large, l'ensemble des œuvres analysées dans cet ouvrage tentent de réinterroger la transmission du langage. L'interférence graphique cultivée par Goldsmith et Calle projette le spectateur devant l'énigme iconique des origines du langage, tandis que le brouillage linguistique des générateurs situe le lecteur à une autre étape de la transmission, celle de l'acquisition des mots. Or, comme l'analyse Dyens, nous sommes façonnés par le langage : notre être profond, la perception de notre intériorité est « formulée », c'est-à-dire qu'elle apparaît à notre conscience sous une espèce verbale. La rupture dans la transmission du langage telle qu'elle apparaît dans les œuvres du corpus est donc accompagnée par une remise en cause de la notion de subjectivité.

Les procédures d'écriture adoptées par Goldsmith et Calle sont en effet des déconstructions de la subjectivité, qui fonctionnent comme autant de handicaps à la formulation d'une subjectivité cohérente. Dans *Soliloquy*, l'occlusion des propos des interlocuteurs fait observer, par l'intermédiaire des ellipses du texte, les variations profondes dans la présentation de soi du soliloquant. Tout comme la production algorithmique accuse la dichotomie entre le langage et le monde par le choix d'une autoréférentialité exacerbée, Goldsmith révèle l'instabilité subjective en décontextualisant son expression. Alors que le locuteur expose une version de sa personnalité cohérente à l'intérieur d'un contexte d'énonciation, la suppression de ce cadre référentiel livre au lecteur un sujet disséminé, contradictoire, changeant, et ces variations sont à l'origine d'une perte de repères. Cette atomisation du sujet est contraire à l'impératif culturel d'une cohérence dans l'expression de la personnalité. Le texte de *Soliloquy* met en évidence la fiction d'un sujet unitaire, pensé et conçu afin d'offrir une cohésion à l'intérieur d'un seul contexte énonciatif, ou en tant qu'auteur s'adressant à un lecteur implicite.

La dissémination de *Fidget* est d'ordre organique, c'est en l'occurrence un autre requis culturel qui est bouleversé, c'est-à-dire la dichotomie entre corps et esprit. *Fidget* déconstruit la conception judéo-chrétienne d'un esprit prééminent par rapport au corps, conception qui continue d'habiter nos représentations malgré toutes les preuves d'une rétroaction

entre notre physiologie et notre psychisme. L'instrument de cette remise en question est une inversion de la hiérarchie traditionnelle entre l'âme et le corps, par une prise de « parole » de l'organisme de l'auteur. Comme le souligne Perloff, ce renversement est fictionnel, le langage empêchant une véritable perspective organique sur nos processus physiologiques : « Le compte-rendu "factuel" devient ainsi de plus en plus idiosyncrasique, et ce que *Fidget* célèbre avec un charme pervers est la victoire de l'esprit sur le corps, et l'impossibilité de communiquer ce que nous appelons le langage corporel hors du langage[22]. » La fiction d'un langage émanant du corps souligne pourtant le caractère construit d'une indépendance de l'esprit par rapport à notre condition physiologique. Par conséquent, la contrainte d'écriture de *Fidget* remet en question une catégorie culturelle définissant la subjectivité comme une volition pure, comme un esprit détaché des spécificités physiques de notre être et leur dictant ses modalités.

20 ans après s'attaque à un autre postulat relatif à la subjectivité, celui d'une adéquation entre l'image de soi telle qu'elle est enracinée dans notre intériorité, et l'image que nous projetons. Au cours de nos échanges sociaux, nous sommes souvent induits en erreur du fait de ce préjugé, mais nous amoindrissons la disparité entre ces deux images par des réajustements au cours de la communication. En rendant impossible toute situation de communication, Calle s'assure que l'image qu'elle a d'elle-même sera en complète inadéquation avec celle qui lui sera renvoyée. Une problématique comparable est centrale au roman de Luigi Pirandello intitulé *Uno, nessuno e centomila*, dans lequel le protagoniste fait l'expérience d'un divorce complet entre l'image de son visage telle qu'il l'a construite dans son champ intérieur, et la perception qu'en a sa femme. Le personnage comprenant dès lors qu'il a un gros nez, la première partie du roman consiste à recenser tous les écarts entre la représentation intérieure de son aspect physique et celle qu'il recueille à partir des observations de ses interlocuteurs. Ce questionnement d'abord purement physique prend un tour psychologique dès lors que le narrateur découvre une inadéquation entre la

22. Marjorie Perloff, « Vocable scriptsigns : differential poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* », http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html. Ma traduction.

perception qu'il a de sa personnalité et celle qu'en ont ses interlocuteurs. Tentant dans la deuxième partie du récit de réduire l'écart entre ces deux représentations, le narrateur n'a d'autre solution que de tenter de réaliser une adéquation entre lui et le monde par le renoncement à tout ce qui fait sa spécificité : « je meurs à chaque instant, et je renais sans mémoire : en vie et entier, plus jamais en moi-même, mais dans tout ce qui est extérieur[23] ». Le dispositif de Calle joue sur un effet inverse, en donnant à voir deux images d'elle-même irrévocablement inconciliables.

Dans chacun de ces textes contraints, la subjectivité ne repose plus sur des postulats invariants mais sur des déconstructions fictionnelles qui sont autant de récusations d'une proposition stable sur cette catégorie. Les dynamiques réformant la subjectivité de l'auteur deviennent dans leur forme numérique autant de mises en scène d'une anti-subjectivité, tant l'idéal mécaniste contenu dans la contrainte est démultiplié par la version électronique. Le soliloquant disséminé de *Soliloquy* est nié par un dispositif présentant la condition du copiste privé d'expression personnelle. De même, le renversement entre corps et esprit dans le texte de *Fidget* laisse place à une fragmentation et à une mobilité des éléments textuels faisant voir les propriétés physiques de ce corps, à côté du langage qui perdure à l'état de bribes. Dans *20 ans après*, l'élément subjectif est envahi par une objectivation qui en rend difficile l'accès. Les déconstructions de la subjectivité à l'œuvre dans les textes contraints ont fait place à une négation plus générale de cette catégorie sur les écrans électroniques.

La négation de la catégorie subjective passe par son recouvrement graphique. Dans les générateurs, la récusation de ce postulat est beaucoup plus radicale dans la mesure où elle s'inscrit dans le langage, au sein duquel se constitue la subjectivité selon Émile Benveniste :

> La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la

23. Luigi Pirandello, *One, none and a hundred thousand*, New York, Howard Fertig, 1983, p. 268. Ma traduction.

> conscience. Or, nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne »[24].

La définition du sujet par le langage devient caduque dès lors que le locuteur est un ordinateur. Les générateurs tendent donc à invalider un postulat fondamental de la pensée de la subjectivité, alors que celle-ci était simplement troublée par les textes contraints de Goldsmith et de Calle, et rendue invisible par les objets graphiques numériques. Le langage est le *locus* des instruments conceptuels. En ne le laissant subsister qu'à l'état de trace graphique, ou en le dépouillant de sa référentialité, les œuvres du corpus corrodent tout postulat. Leur visée est de restituer le langage et la subjectivité à leur énigme première. Pour parvenir à une telle rétrospection, les notions de langage et de subjectivité sont opacifiées plutôt qu'elles ne sont résolues. Les œuvres du corpus refondent les énigmes, sans proposer par ailleurs de solution. Face à l'opacité du langage et de la subjectivité, l'internaute est restitué à son état d'innocence primordiale. Toutefois ces œuvres, en dissolvant le sens, récusent l'idée de la transmission, qui assure à l'enfant que les clés de l'énigme lui seront livrées. Le lecteur implicite de ces œuvres est un enfant adulte, c'est-à-dire un récepteur qui comprend que personne n'a le pouvoir de dissiper l'opacité du sens. La construction du sens n'est présente qu'à l'état de questionnements, tous surgis des interférences graphiques, linguistiques et subjectives des textes contraints et des œuvres numériques. Il revient au récepteur de poursuivre ces interrogations, en continuant l'entreprise de sape d'un doute portant sur les attendus culturels les mieux arrimés.

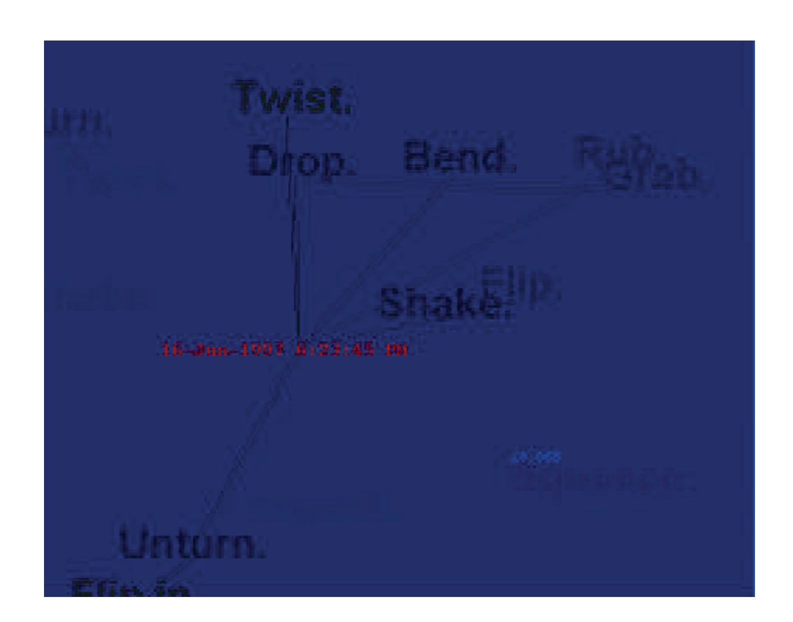
24. Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 259-260.

Annexe


passes
r five six
16-Jun-1997 9:27:32 PM

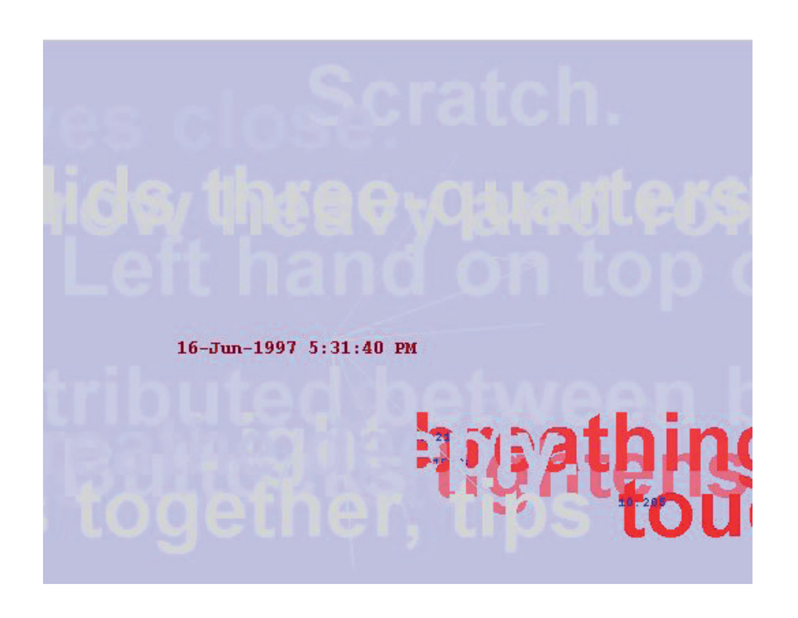

finger as
forefinger
reaches
ges left ten
hand grasp
16-Jun-1997 9:46:58 PM


to left right
three four


Twist.
Drop.
Bend.
Rub.
Shake.
Flip.
Unturn.


shes left fingertips.
16-Jun-1997 3:03:25 PM
In and out.
from body.
d body Away from body.
Fingertips hold.
Right hand releases and gra


ver waist rig
16-Jun-1997 9:53:16 PM
right hand


Scratch.
lids three quarters
Left hand on top
16-Jun-1997 5:31:40 PM
tributed between
together, tips


upon them.
16-Jun-1997 7:09:32 PM
tongue.
is held is

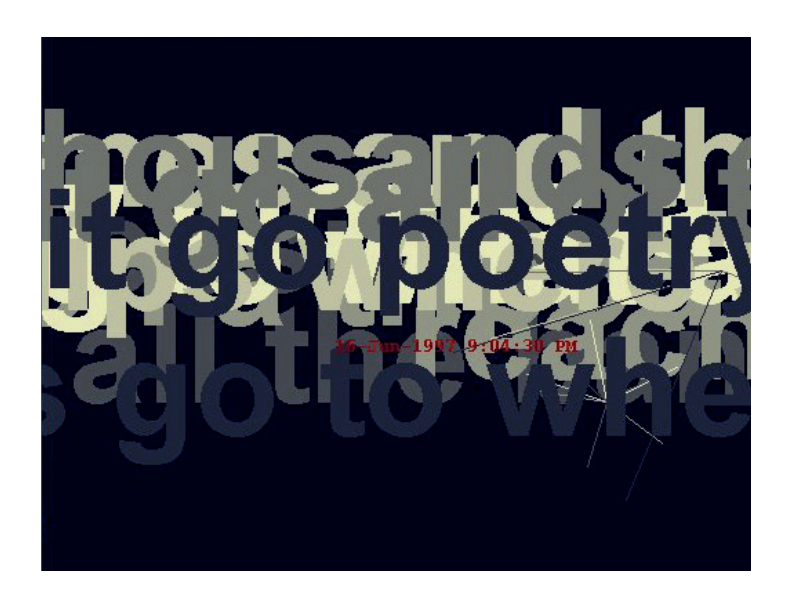

again
is taken.
flexor.
island.


sites one


Right hand saws.
Elbow out.
Turns around
16-Jun-1997 3:03:03 PM
Fingertips hold.
In and out.
21:228
hand


Legs cross.
ows on knees.
16-Jun-1997 5:16:44 PM


vo with righ
omkleft to r
16-Jun-1997 9:20:42 PM


housandsh
it go poetry
Jun-1997 9:04:30 PM
s go to whe

Références bibliographiques

AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

ADAIR, Gilbert. « The eleventh day: Perec and the infra-ordinary », *Review of contemporary fiction,* vol. 13, n° 1, 1993.

AUSTER, Paul. *Léviathan.* Arles: Actes Sud, 1996.

BAETENS, Jan. *L'éthique de la contrainte.* Louvain: Éditions Peeters, 1995.

BAETENS, Jan et SCHIAVETTA, Bernardo. « Définir la contrainte? », *Formules*, n° 4, 2000.

BAETENS, Jan et SCHIAVETTA, Bernardo. « Définir la contrainte ». http://www.formules.net/divers/definirlacontrainte.html.

BALPE, Jean-Pierre. « Un roman inachevé: dispositifs », *Littérature*, n° 96, décembre 1994.

BALPE, Jean-Pierre. *Cent et un poèmes du poète aveugle.* Tours: Farrago, 2000.

BALPE, Jean-Pierre. « E-poetry: time and language changes ». http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=39.

BALPE, Jean-Pierre. « La disparition du général Proust ». http://generalproust.oldiblog.com.

BALPE, Jean-Pierre. « La tentation de l'infini ». http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Tentation.html.

BALPE, Jean-Pierre. « Principles and processes of generative literature. Questions to literature. » http://www.dichtung-digital.de/2005/1/Balpe/.

BALPE, Jean-Pierre. « Trois mythologies et un poète aveugle ». http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html.

BARRAS, Ambroise. « Quantité/Qualité: trois points de vue sur les générateurs automatiques de textes littéraires ». http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/ab_quant.html.

BAUDRILLARD, Jean. « Please follow me », dans Écrit sur l'image. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983.

BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite.* Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2006.

BENJAMIN, Andrew. « The absolute as translatability : working through Walter Benjamin on language », dans Beatrice HANSSEN et Andrew BENJAMIN (dir.), *Walter Benjamin and romanticism.* New York : Continuum, 2002.

BENJAMIN, Walter. « On language as such and on the language of man », dans *Selected writings*, vol. 1. Cambridge, Mass. : Belknap Press, 1996.

BENSE, Max. « Projet d'esthétique générative », dans *Aesthetica* : introduction à la nouvelle esthétique. Paris : Cerf, 2007.

BERNSTEIN, Charles. *Veil.* Madison, Wisc. : Éditions Xexoxial, 1987.

BERNSTEIN, Charles. « Artifice of absorption », dans *A poetics.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1992.

BIGGS, Simon. « Transculturation, transliteracy and generative poetics ». http://www.slideshare.net/ixdasp/transculturation-transliteracy-and-generative-poetics.

BOLTER, Jay David. *Writing space : computers, hypertext, and the remediation of print.* Mahwah, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

BOOTZ, Philippe. « Poésies en machination », *Littérature*, n° 96, 1994.

BOOTZ, Philippe. « Comment c'est comme ça », dans Bernardo SCHIAVETTA et Jan BAETENS (dir.), *Le goût de la forme en littérature.* Paris : Noésis, 2004.

BOOTZ, Philippe. « Alire : une expérimentation de poésie informatique en lecture privée ». http://www.serandour.com/articles/bootz-09dec2000.pdf.

BOOTZ, Philippe. « Poésie numérique : la littérature dépasse-t-elle le texte ? ». http://transitoireobs.free.fr/to/article.php3?id_article=66.

BOOTZ, Philippe. « Qu'apporte l'interactivité à la littérature numérique ? ». http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/4_basiquesLN.php.

BOOTZ, Philippe. « Qu'est-ce que la génération automatique de textes littéraires ? ». http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/11_basiquesLN.php.

BOOTZ, Philippe. « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire ? ». http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php.

BOUCHARDON, Serge. « Les récits littéraires interactifs », Serge BOUCHARDON, Eduardo KAC, Jean-Pierre BALPE (dir.), *Littérature numérique et cætera.* Paris : Formules n° 10, Éditions Noesis, 2006.

BOUCHARDON, Serge. *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet.* Paris : Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2007.

BOURAOUI, Hédi. « Alain Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* : an existential nouveau roman », *Dalhousie French Studies*, n° 6, printemps-été 1984.

CALLE, Sophie. « Suite vénitienne », dans Écrit sur l'image. Paris : Éditions de l'Étoile, 1983.

CALLE, Sophie. *Des histoires vraies.* Arles : Actes Sud, 1994.

CALLE, Sophie. « Des journées entières sous le signe du B, du C, du W », dans *Doubles jeux,* livre I. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « La garde-robe », dans *Doubles jeux*, livre II. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « Le rituel d'anniversaire », dans *Doubles jeux*, livre II. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « Le strip-tease », dans *Doubles jeux*, livre III. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « Gotham Handbook, New York mode d'emploi », dans *Doubles jeux*, livre IV. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « La filature », dans *Doubles jeux*, livre IV. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « L'hôtel », dans *Doubles jeux*, livre V. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. « Le carnet d'adresses », dans *Doubles jeux*, livre VI. Arles : Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. *Des histoires vraies + dix.* Arles : Actes Sud, 2002.

CALLE, Sophie. *Sophie Calle : m'as-tu vue.* Munich : Prestel, 2003.

CALLE, Sophie. « 20 ans après », *Intermédialités*, nº 7, 2006.

CALLE, Sophie et PANOPLIE. *20 ans après.* https://web.archive.org/web/20140325153947/http:/panoplie.org/ecart/calle/calle.html.

CALLE-GRUBER, Mireille. « Orange : mécanique », *Conséquences*, nº 6, 1985.

CAMPOS, Augusto de. « The concrete coin of speech », *Poetics Today*, vol. 3, nº 3, numéro spécial : *Poetics of the avant-garde*, été 1982.

CAMPOS, Haroldo de. « The informational temperature of the text », *Poetics Today*, vol. 3, nº 3, numéro spécial : *Poetics of the avant-garde*, été 1982.

CAMPOS, Haroldo de. « Painting into poetry », *Yearbook of Comparative and General Literature,* nº 27, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. « On intersemiotic transposition », *Poetics Today,* vol. 10, nº 1, printemps 1989.

CAYLEY, John. « Beyond codexspace : potentialities of literary cybertext », *Visible language*, vol. 30, nº 2, avril 1996.

CAYLEY, John. « Time code language : new media poetics and programmed signification », dans Adalaide MORRIS et Thomas SWISS (dir.), *New media poetics : contexts, technotexts, and theories*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2006.

CAYLEY, John. « Screen writing, a practice-based, Eurorelative introduction to electronic literature and poetics », *Third Text*, vol. 21, nº 5, septembre 2007.

CAYLEY, John. « In the event of text ». http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/125.pdf.

CAYLEY, John. « Writing on complex surfaces ». http://www.dichtung-digital.org/2005/2/Cayley/index.htm.

CAYLEY, John. « Overboard ». http://programmatology.shadoof.net/works/overboard/overboardEng.html.

CAYLEY, John. « Translation ». http://collection.eliterature.org/1/works/cayley__translation/translation5.mov.

CAYLEY, John. « Literal art ». http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/programmatology.

CAYLEY, John. « Of programmatology ». http://www.fourthdoor.org/pdfs/5.3.pdf.

Cayley, John. « *Overboard*, an example of ambient time-based poetics in digital art». http://www.dichtung-digital.org/2004/2/Cayley/index.htm.

Cayley, John. Texte de présentation d'*Overboard.* http://programmatology.shadoof.net/index.php ?p=works/overboard/overboard.html.

Cayley, John. Texte de présentation de *Translation*. http://collection.eliterature.org/1/works/cayley__translation.html.

Chatonsky, Grégory. «Esthétique du flux», *Rue Descartes,* vol. 1, n° 55, 2007.

Chatonsky, Grégory. *La révolution a eu lieu à New York.* http://chatonsky.net/project/the-revolution-took-place-in-new-york-/.

Chatonsky, Grégory. «Flußgeist ou la fragilité des flux (Emanuel Lorrain, Docam)». http://chatonsky.net/fragments/gregory-chatonsky-flusgeist-ou-la-fragilite-des-flux/.

Chatonsky, Grégory. «Flux, entre fiction et narration». http://chatonsky.net/fragments/flux-entre-fiction-et-narration/.

Chatonsky, Grégory. «Le tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique)». http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_gChatonsky.html.

Clarinval, Olivier. «La mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin», *The French Review,* vol. 82, n° 5, avril 2009.

Cobbing, Bob et Mayer, Peter. *Concerning Concrete Poetry*. Londres: Writers' Forum, 1978.

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires.* Auch, France: Tristram, 2004.

Cramer, Florian. «Combinatory poetry and literature in the Internet». http://www.dvara.net/HK/combinatory_poetry.pdf.

Cramer, Florian. «Words made flesh. Code, culture, imagination». http://www.netzliteratur.net/cramer/wordsmadefleshpdf.pdf.

Darrieussecq, Marie. «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, n° 107, septembre 1996.

Debord, Guy. «Théorie de la dérive». http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article38.

Delage, Christian. «L'image comme preuve: l'expérience du procès de Nuremberg», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 72, 2001.

Delvaux, Martine. «Sophie Calle: follow me», *Intermédialités*, n° 7, 2006.

Desjardins, Renée. «Inter-semiotic translation and cultural representation within the space of the multi-modal text», *TranscUlturAl*, vol. 1, n° 1, 2008.

Doubrovsky, Serge. *Fils.* Paris: Éditions Galilée, 1977.

Drucker, Johanna. «Experimental, visual and concrete poetry: a note on historical context and basic concepts», dans K. David Jackson, Eric Vos et Johanna Drucker (dir.), *Experimental – visual – concrete: Avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam et Atlanta (Georgia): Éditions Rodopi, 1996.

Duve, Thierry de. *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité.* Paris: Éditions de Minuit, 1984.

DWORKIN, Craig Douglas. *Reading the illegible.* Evanston : Northwestern University Press, 2003.

DWORKIN, Craig Douglas. « The imaginary solution », *Contemporary literature*, vol. 48, nº 1, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe.* Montpellier : Éditions Fata Morgana, 1973.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et Internet, les nouvelles figures de la création.* Paris : CNRS, 2005.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. « Les dispositifs du Net art – Entre configuration technique et cadrage social de l'interaction ». http://tc.revues.org/2872?lang=en

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. « Net art – Créer à l'ère des médias numériques ». http://rfsic.revues.org/179?lang=en.

FUNKHOUSER, Chris. *Prehistoric digital poetry. An archeology of forms, 1959-1995.* Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 2007.

GALLO, Rubén. « *Fidget*'s body », *Open letter*, 12e série, nº 7, « Kenneth Goldsmith and conceptual poetics », automne 2005.

GERVAIS, Bertrand. « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, nº 3, « L'illisible », janvier 1999.

GERVAIS, Bertrand. « Is there a text on this screen ? Reading in an era of hypertextuality », dans Susan SCHREIBMAN et Ray SIEMENS (dir.), *A companion to digital literary studies.* Oxford : Blackwell, 2008.

GERVAIS, Bertrand et GUILET, Anaïs. « Le flux ». http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/le-flux.

GOLDSMITH, Kenneth. *Fidget.* Toronto : Coach House Books, 2000.

GOLDSMITH, Kenneth. *Soliloquy.* New York : Granary Books, 2001.

GOLDSMITH, Kenneth. *Soliloquy.* http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/soliloquy/.

GOLDSMITH, Kenneth. *Day.* Great Barrington, US : The figures, 2003.

GOLDSMITH, Kenneth. *The Weather.* Los Angeles : Make Now, 2005.

GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic.* Los Angeles : Make Now, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Sports.* Los Angeles : Make Now, 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. « Being boring ». http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html .

GOLDSMITH, Kenneth. « Conceptual poetics ». https://web.archive.org/web/20120707224558/http://www.sibila.com.br/index.php/sibila-english/410-conceptual-poetics.

GOLDSMITH, Kenneth. « Uncreativity as a creative practice ». http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/uncreativity.html.

GOMRINGER, Eugen. « From line to constellation », dans Mary Ellen SOLT (dir.), *Concrete poetry : a world view.* Bloomington : Indiana University Press, 1970.

GRATTON, Johnnie. « Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle », dans Gill RYE et Michael WORTON (dir.), *Women's writing in*

contemporary France: new writers, new literatures in the 1990s. Manchester: Manchester University Press, 2002.

GRATTON, Johnnie. « Sophie Calle's *Des histoires vraies*: irony and beyond », dans Alex HUGUES et Andrea NOBLE (dir.), *Phototextualities: intersections of photography and narrative.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

GRATTON, Johnnie. « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle », dans Irène LANGLET (dir.), *Le recueil littéraire: pratiques et théorie d'une forme.* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003.

GRATTON, Johnnie. « Du documentaire au documontage: *20 ans après* de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, 2006.

GREFFRATH, Krista R. « Proust et Benjamin », dans Heinz WISMANN (dir.), *Walter Benjamin et Paris: colloque international 27-29 juin 1983.* Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

HAYLES, N. Katherine. *Writing machines.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

HAYLES, N. Katherine. « Translating Media: Why We Should Rethink Textuality », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, n° 2, automne 2003.

HAYLES, N. Katherine. « The time of digital poetry: from object to event », dans Adalaide MORRIS et Thomas SWISS (dir.), *New media poetics: contexts, technotexts, and theories.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

HOWE, Daniel C. et BRAXTON SODERMAN, A. « The aesthetics of generative literature: lessons from a digital writing workshop ». http://www.hyperrhiz.net/hyperrhiz06/essays/the-aesthetics-of-generative-literature-lessons-from-a-digital-writing-workshop.html.

JAKOBSON, Roman. « On linguistic aspects of translation », dans *Selected writings*, vol. 2: *Word and language.* La Hague: Mouton Éditeur, 1971.

JEHA, Julio. « Intersemiotic translation: the Peircean basis ». http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/intersemtrans.pdf.

JOURDEN, John. « UbuWeb vu: Kenneth Goldsmith ». http://www.archinect.com/features/article.php?id=59857_0_23_0_C.

JOYCE, Michael. *Othermindedness: the emergence of network culture.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

KHIMASIA, Anna. « Authorial turns: Sophie Calle, Paul Auster and the quest for identity ». http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/khimasia.htm.

LABASSE, Bertrand. « La lisibilité rédactionnelle: fondements et perspectives », *Communication et langages*, n° 121, 1999.

LABASSE, Bertrand. « Lisibilité et pertinence: ce que la psychologie cognitive peut apprendre à l'écriture de presse », Études de presse – *Les notes du CNDI*, vol. 1, n° 3, 2004.

LALONDE, Joanne. « Chroniques et tableaux, un parcours de quelques récits web ». http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=261.

LAPACHERIE, Jean-Gérard. « Écriture et mise en page dans le *Glossaire* de Leiris », *Littérature*, n° 51, octobre 1983.

LEE, John. « Brise ma rime : l'ivresse livresque dans *La disparition* », *Littératures,* vol. 7, printemps 1983.

LEIRIS, Michel. *Mots sans mémoire. Simulacre. Le point cardinal. Glossaire j'y serre mes gloses. Bagatelles végétales. Marrons sculptés pour Miró.* Paris : Gallimard, 1969.

LUTZ, Theo. « Stochastic Texts ». http://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure.* Paris : Klincksieck, 1971.

MAGOUDI, Ali. *La lettre fantôme*. Paris : Éditions de Minuit, 1996.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.* Paris : Table ronde, 2007.

MANOVICH, Lev. *The language of new media.* Cambridge, Mass. : MIT Press, 2001.

MEZ. « Entrevue avec Josephine Bosma ». http://home.jps.net/~nada/mez.htm.

MILIC, Louis T. « The possible usefulness of poetry generation », dans R.A. WISBEY (dir.), *The computer in literary and linguistic research.* Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1971.

MILIC, Louis T. « Computer poetry », dans Alex PREMINGER et T.V.F. BROGAN (dir.), *New Princeton encyclopedia of poetry and poetics.* Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1993.

MOLES, Abraham. *Art et ordinateur.* Paris : Blusson, 1990.

MORRIS, Adalaide. « As we may think/how to write », dans Adalaide MORRIS et Thomas SWISS (dir.), *New media poetics : contexts, technotexts, and theories.* Cambridge, Mass. : MIT Press, 2006.

MORRISSETTE, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet.* Paris : Éditions de Minuit, 1971.

MOSER, Walter. « Haroldo de Campos' literary experimentation of the second kind », dans K. David JACKSON, Eric VOS et Johanna DRUCKER (dir.), *Experimental – visual – concrete : Avant-garde poetry since the 1960s.* Amsterdam et Atlanta (Georgia) : Éditions Rodopi, 1996.

MOULON, Dominique (entretien avec Grégory Chatonsky), « Grégory Chatonsky, une esthétique des flux ». http://www.nouveauxmedias.net/gchatonsky.html.

NOLAND, Carrie. « Digital gestures », dans Adalaide MORRIS et Thomas SWISS (dir.), *New media poetics : contexts, technotexts, and theories.* Cambridge, Mass. : MIT Press, 2006.

O'DONNELL, Thomas. « Thematic generation in Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* », dans George STAMBOLIAN (dir.), *Twentieth Century French Fiction. Essays for Germaine Brée.* New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1975.

PELTZ, Richard. « Aesthetic Theory and Concrete Poetry : A Test Case », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 9, n° 3, juillet 1975.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris : Éditions Galilée, 1974.

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.* Paris : Christian Bourgois, 1975.

PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire.* Paris : Seuil, 1989.

PEREC, Georges. *La disparition.* Paris : Gallimard, 2003.

PERLOFF, Marjorie. « Moving information : on Kenneth Goldsmith's *The Weather* », *Open letter*, 12e série, no 7, « Kenneth Goldsmith and conceptual poetics », automne 2005.

PERLOFF, Marjorie. « Vocable scriptsigns : differential poetics in Kenneth Goldsmith's *Fidget* ». http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/perloff_goldsmith.html.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann.* Paris : Gallimard, 1972.

RALEY, Rita. « An interview with John Cayley on *Torus* ». https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:383674/.

RALEY, Rita. « Code.surface || Code.depth ». http://www.dichtung-digital.org/2006/01/Raley/index.htm.

RALEY, Rita. « Interferences : [Net.Writing] and the Practice of Codework ». http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/net.writing.

RANCIÈRE, Jacques. « The space of words : from Mallarmé to Broodthaers », dans Jérôme GAME (dir.), *Porous boundaries : texts and images in twentieth-century French culture*. Oxford : Peter Lang, 2007.

REGGIANI, Christelle. *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec - l'Oulipo.* Saint-Pierre-du-Mont : Éditions interuniversitaires, 1999.

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman.* Paris : Éditions du Seuil, 1971.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Projet pour une révolution à New York.* Paris : Éditions de Minuit, 1970.

ROBBE-GRILLET, Alain. « Order and disorder in film and fiction », *Critical Inquiry,* vol. 4, no 1, 1977.

ROUBAUD, Jacques. « Préparation d'un portrait formel de Georges Perec », *L'Arc*, no 76, 1979.

SAEMMER, Alexandra. *Matières textuelles sur support numérique.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

SAEMMER, Alexandra. « La contrainte créatrice », *Le Monde,* 12 mars 1982.

SCHMIDT, Christopher. « The waste-management poetics of Kenneth Goldsmith », *SubStance,* vol. 37, no 2, 2008.

SCHWARTZBURG, Molly. « Encyclopedic novelties : on Kenneth Goldsmith's tomes », *Open letter*, 12e série, no 7, « Kenneth Goldsmith and conceptual poetics », automne 2005.

SHERINGHAM, Michael. « Attending to the everyday : Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec », *French studies,* vol. 54, no 2, 2000.

SMITH, Roch C. *Understanding Alain Robbe-Grillet.* Columbia : University of South Carolina Press, 2000.

SOLT, Mary Ellen. « A world look at concrete poetry », dans Mary Ellen SOLT (dir.), *Concrete poetry : a world view.* Bloomington : Indiana University Press, 1970.

SONDHEIM, Alan. « Introduction : codework ». http://www.litline.org/ABR/issues/Volume22/Issue6/sondheim.pdf.

SPADER, Craig. « Under cancellation : the future tone of visual poetry », dans K. David JACKSON, Eric Vos et Johanna DRUCKER (dir.), *Experimental – visual – concrete : Avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam et Atlanta (Georgia) : Éditions Rodopi, 1996.

STEFANS, Brian Kim (entretien avec John Cayley). « From byte to inscription ». https://web.archive.org/web/20121106082523/http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley_interview.pdf.

STREHOVEC, Janez. « Text as a loop/On the digital poetry ». http://www.hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Strehovec.pdf .

TOMASZEK, Patricia. « E-lit work : *Overboard* ». http://directory.eliterature.org/node/60.

VANDENDORPE, Christian. « La lecture de l'énigme », *Alsic*, vol. 1, n° 2, décembre 1998.

VANDENDORPE, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : La Découverte, 1999.

VAN HULLE, Dirk. « Hypertext and *avant-texte* in twentieth-century and contemporary culture », dans Susan SCHREIBMAN et Ray SIEMENS (dir.), *A companion to digital literary studies*. Oxford : Blackwell, 2008.

WEISSBERG, Jean-Louis. « Figures de la lectacture : le document hypermédia comme acteur », *Communication et langages*, n° 130, 2001.

WEISSBERG, Jean-Louis. « Corps à corps à propos de *La morsure* », dans Pierre BARBOZA et Jean-Louis WEISSBERG (dir.), *L'image actée, scénarisations numériques*. Paris : L'Harmattan, 2006.

WERSHLER, Darren. « Kenneth Goldsmith's American trilogy ». http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/Wershler_Goldsmith-AmericanTrilogy.pdf.

WILLIAMS, Emmett (dir.). *An anthology of concrete poetry*. New York : Something Else Press, 1967.

WINDER, William. « Writing machines », dans Susan SCHREIBMAN et Ray SIEMENS (dir.), *A companion to digital literary studies*. Malden, Mass. : Blackwell Pub., 2007.

YAVUZ, Perin Emel. « Mise en récit et mise en œuvre : de l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, 2006.

Table des matières

Dans les créations numériques, l'approche du texte est souvent conditionnée par les outils interactifs que l'on utilise, mais l'interactivité est trompeuse, car elle est à la fois voie d'accès et piège à lecteur. Pour apprécier toutes les subtilités de l'œuvre, l'internaute devra souvent déjouer les brouillages.

Cet ouvrage porte sur la littérature électronique, qui n'existe que sur écran. Ses textes ne sont pas qu'interactifs, ils font parfois appel au mouvement : les mots virevoltent, des lettres se substituent les unes aux autres, le langage s'agrège à des images dans un chassé-croisé ludique. Dans cet ouvrage unique sur un art bien contemporain, Yan Rucar réfléchit sur les procédures d'écriture, sur l'hybridité avec l'image et sur l'imaginaire « machinique » qui traverse ces productions.

Yan Rucar est docteur en lettres françaises et explore la littérature se trouvant à la frontière d'autres formes créatives : les pratiques artistiques, les installations multimédias et l'imaginaire cinématographique.



34,95 $ • 3i €

Couverture : © DollarPhotoClub / Marco

Disponible en version numérique
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-3553-1

